

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI FEDERICO II - DIPARTIMENTO DI
ARCHITETTURA

DOTTORATO DI RICERCA IN PROGETTAZIONE ARCHITETTONICA E
AMBIENTALE - XXVIII ciclo

Il rapporto tra ideazione e realizzazione nell'opera di Peter Zumthor e Álvaro Siza Vieira

Coordinatrice: Prof.ssa Arch. Antonietta Piemontese

Tutor: Prof. Arch. Sandro Raffone

Dottorando: Arch. Nicola Maria D'Angelo

Sommario

0.Premessa

1.Peter Zumthor

2. Opere

3.Tra ideazione e realizzazione

3.1Alimentare l'immaginazione.

3.2Gli strumenti di rappresentazione.

3.3Il tempo.

3.4Il luogo di lavoro.

4.Alvaro Siza Vieira

5. Opere

6. Tra ideazione e realizzazione

6.1 Alimentare l'immaginazione.

6.2 Gli strumenti di rappresentazione.

6.3 Il tempo.

6.4 Il luogo di lavoro.

7 Riflessioni

Premessa:

Il tema della tesi è affrontato a partire da una posizione critica rispetto ad una architettura contemporanea che in nome dell'immagine accattivante e del fascino comunicativo ha abbandonato le sue peculiarità costruttive e spaziali. Questo abbandono passa per un uso poco consapevole dei nuovi software di rappresentazione, da una continua compressione dei tempi del progetto e da una sempre maggiore tendenza a forzare il processo costruttivo per condurre l'opera ad una verosimiglianza con la prefigurazione virtuale. Il rischio che questa posizione critica diventasse ideologica è stato scongiurato da un'impostazione della tesi che fosse capace di riflettere sull'importanza del processo immaginativo in un'epoca in cui il bombardamento di immagini superficiali mina alle fondamenta questa facoltà fondamentale per gli architetti. Questo lavoro è stato condotto attraverso una riflessione costruita sull'opera di due architetti contemporanei, Peter Zumthor e Álvaro Siza, che pur conservando una potente componente ideativa sono capaci di costruire un metodo di lavoro che gli consente di costruire architetture che testimoniano una forte adesione al luogo, al contesto, costruendo una forte relazione emozionale con chi le abita. Il mio interesse verso la loro opera nasce dalla convinzione che come afferma Julian Pallasmaa «in un mondo di simulazioni, simulacri e virtualità il compito etico degli architetti è quello di fornire una pietra di paragone del reale»¹. Questa possibilità non rappresenta tanto e solo un atto di resistenza ma una opportunità, perchè se è vero che siamo sempre più abituati a vivere in una realtà spesso distorta dove reale e virtuale si mescolano, è anche vero che quando l'architettura è capace di costruire una forte relazione con chi la abita questo legame è molto profondo e commovente. Il lavoro è stato alimentato dalle seguenti domande: Come si alimenta un'idea? Che tempi e quali strumenti sono necessari per verificarla? Con quali strumenti si conduce un'idea alla realizzazione? Che valore hanno il tempo e il luogo di lavoro in questo percorso? Nel caso dell'ideazione non c'è stata la volontà di addentrarsi in un ambito tanto ampio quanto complesso che potesse spiegare come nasce un'idea ma la deliberata volontà di mettere in evidenza quali sono gli aspetti che contribuiscono, nei due architetti di riferimento, ad alimentare quello scatto, quello sbalzo che permette al progetto di avanzare. Parte importante del lavoro è stata quella di riflettere sugli strumenti di rappresentazione che nel metodo di lavoro di entrambi hanno un ruolo determinante per alimentare l'immaginazione e per permettere all'idea e al progetto di seguire il loro naturale tempo di maturazione. Per focalizzarsi sul metodo di lavoro è stato necessario attraversare numerose opere di entrambi, per rintracciare quegli aspetti che sono comuni tanto nell'approccio al progetto che nella fruizione dell'architettura. La memoria e le esperienze ad esempio sono aspetti che alimentano l'immaginazione ed entrano a far parte del potenziale comunicativo delle opere realizzate, sono materia tangibile dell'esperienza che

1 Juhani Pallasmaa, *L'immagine incarnata*, trad. italiana a cura di Matteo Zambelli, Safarà editore, Pordenone 2014, pag.28 (Ed Orig. *The embodied image: Imagination and imagery in architecture*, John Wiley & Sons, 2011).

viene fatta dell'architettura. Per questo l'analisi delle opere non ha la volontà di rappresentare una collocazione storico critica delle stesse ma è stata necessaria per comprendere alcuni aspetti ed è necessaria per far emergere la stretta relazione che esiste tra le opere realizzate e il metodo di lavoro; come questa coerenza sia strutturata e ricercata. Un altro aspetto che entra soltanto in maniera tangente all'interno della tesi è quello di un approccio fenomenologico all'architettura, anche se alcuni dei testi utilizzati fanno riferimento ad una riflessione di questo tipo e molte delle osservazioni rintracciate in interviste e scritti confermino che nell'opera dei due architetti ci sia una sensibile propensione al "ritorno alle cose" più che ad astratte costruzioni mentali, questo lavoro si limita a rilevare quelli che sono gli aspetti importanti nel processo ideativo nell'opera dei due architetti e cerca, dopo aver rintracciato delle similitudini nell'approccio e nel metodo di lavoro, di ampliare quelli che sono gli aspetti potenzialmente universali del loro approccio; allargando le riflessioni ad altri autori che si occupano dei relativi temi specifici che sono stati rintracciati, individuando quegli aspetti del processo ideativo che possono essere affrontati come tematiche universali perchè capaci di indirizzare il progetto, di condurre ad un tipo di architettura piuttosto che ad un'altra. Gli aspetti nell'opera di Peter Zumthor sono stati rintracciati nelle moltissime interviste in cui spesso, l'architetto svizzero, fa riferimento all'importanza di organizzare un metodo di lavoro capace di sostenere il processo di immaginazione; nell'opera di Álvaro Siza sono stati fondamentali i brevi schizzi raccolti in diverse pubblicazioni che affrontano in maniera personale e a volte intima i diversi aspetti dell'approccio all'architettura dell'architetto portoghese. Il lavoro viene presentato scomposto in tre pezzi principali, gli aspetti del processo ideativo rintracciati nell'opera di Peter Zumthor e Álvaro Siza sono presentati separatamente attraverso una serie di capitoli che raccolgono le radici, le opere e il rapporto tra ideazione e realizzazione. Nel rapporto tra ideazione e realizzazione, in particolare nella parte sugli strumenti di rappresentazione, un ruolo privilegiato è riservato ai modelli in scala, perchè i modelli sia nell'opera di Peter Zumthor che in Álvaro Siza hanno un ruolo determinante e mentre il ruolo dei disegni è spesso affrontato, quello del modello come strumento operativo molto meno. I modelli accompagnano tutta la riflessione e ci permettono anche di indagare il ruolo che nel progetto ha con la costruzione. Se è vero che il dettaglio costruttivo è indagato in maniera maniacale da entrambi attraverso una serie di tavole tecniche molto dettagliate è anche vero che il modello porta sempre con sè il desiderio di essere costruito e per questo ho affrontato il tema della costruzione partendo dall'analisi dei modelli architettonici. Nella parte conclusiva della tesi gli aspetti comuni sono affrontati separatamente da un'ottica, se possibile più personale, e sono collegati cercando di fornire un indirizzo, un possibile approccio al progetto per quelli che cercano di raggiungere un'architettura che si alimenta delle esperienze personali e che attraverso la memoria è capace di trasformare esperienze proprie in universali. Per un'architettura capace di parlare ai sensi e di conquistare un ruolo nella contemporaneità come testimonianza del reale.

1. Peter Zumthor

Peter Zumthor nasce a Basilea nel 1943. Cresce in una famiglia in cui la manualità era un elemento importante del fare quotidiano. Nei primi anni della sua giovinezza lavora nella bottega del padre ebanista, il lavoro in bottega lo formerà enormemente e come lui stesso afferma è proprio grazie al padre che ha imparato a puntare su qualità e precisione, con spirito di sopportazione e perseveranza. Si è formato alla Kunstgewerbeschule di Basilea, l'Accademia di Arti Applicate, la scuola era organizzata secondo le linee del Bauhaus. Alla Kunstgewerbeschule Zumthor segue un corso di un anno di preparazione, Vorkurs, per imparare i rudimenti del design, e la Fachklasse, in cui decide di approfondire l'arredamento e progettazione d'interni. Nel Vorkurs apprende i principi della composizione con linee, superfici e volumi, i principi della scrittura e della tipografia, le tecniche per riconoscere e mescolare i colori. Disegna a mano oggetti, animali, piante, esseri umani per imparare ad osservare con precisione. Zumthor intervistato da Francesco Garutti racconta «di aver disegnato cubi per dodici ore la settimana, per sei mesi. Hai davanti a te il cubo sul supporto e devi disegnarlo. L'insegnante si siede, guarda il modo in cui osservi il cubo, si sofferma sul tuo lavoro e magari ti dice: "Stai per caso guardando questo cubo da un elicottero? Io non lo vedo così. Ricomincia". Lo stesso avveniva con la scrittura»². Alcuni degli insegnanti della Kunstgewerbeschule provengono dal Bauhaus e la scuola è permeata di quell'approccio manuale che aveva caratterizzato la scuola tedesca. La scuola aveva un approccio molto rigido tanto che nel primo anno di insegnamento si privilegiava l'approccio artigianale più che l'insegnamento artistico, a Basilea tutto veniva fatto a mano. Successivamente Zumthor si iscrive alla facoltà di Architettura e design del Pratt Institute di New York fino al 1966. L'esperienza americana non segnerà la formazione di Peter Zumthor, al Pratt "dove non ho imparato nulla" ha frequentato il corso di progettazione industriale. In quegli anni conosce Sibyl Moholy-Nagy, la moglie di László Moholy-Nagy, che insegnava Storia. Sibyl era stata una delle protagoniste dell'architettura europea e aveva attraversato i decenni d'oro del Bauhaus, amica di Mies van der Rohe rappresenterà l'unico ricordo di rilievo dell'esperienza di Zumthor in America. Nel 1967 riceve un incarico presso l'Ufficio cantonale per i monumenti storici del Cantone dei Grigioni, incarico che durerà dieci anni; in quegli anni Zumthor sviluppa una sorta di educazione etnologica in storia dell'arte. Nel 1978 viene incaricato presso l'Università di Zurigo per la tutela e l'inventariazione dei beni storici. Anni a censire fattorie a osservare insediamenti, realizzando inventari e studiando le strutture degli insediamenti storici, in quel periodo Zumthor pubblica due libri sull'argomento. In quegli anni la capacità di Zumthor di apprendere dalle contingenze e la sua curiosità gli permettono di approfondire l'architettura vernacolare e di imparare la storia dell'arte partendo dal basso, dalle opere, dalle opere minori. Nel 1979 apre il suo primo studio ad Haldestein dove nel 1985 realizza la sua prima casa-studio in legno. Il progetto prevedeva la realizzazione di una sala al piano superiore dove progettare e lavorare e uno spazio al piano terra per la famiglia

2

Francesco Garutti, intervista a Peter Zumthor, Klat, 2011, <http://www.klatmagazine.com/architecture/peter-zumthor-interview-back-to-the-future-07/8205>.



1 Vista del paesaggio nei dintorni di Vals. Svizzera

dove vivere a contatto con il giardino, ma il piano terra non verrà mai utilizzato. Con l'aumentare dei lavori e la necessità di ospitare altri collaboratori Zumthor nel 2004 realizza una nuova casa-atelier proprio accanto al precedente studio che rimane tutt'ora in funzione. Il nuovo edificio mantiene la continuità tra spazi dedicati al lavoro, allo studio e alle funzioni quotidiane dell'abitare. Ad Haldestein Zumthor trova l'ambiente ideale per coltivare la sua idea di lavoro che non si distacca dalla vita quotidiana ma con essa coincide. «In un certo senso, l'immagine è quella del contadino aiutato da una famiglia numerosa a coltivare la terra: figli, nipoti e così via. È così che ho sempre lavorato».³ Frampton colloca la sua opera all'interno di quel filone che parte da Sigur Lewerentz e che fa del materiale una componente espressiva. Negli ultimi decenni secondo Kenneth Frampton, Zumthor è tra i migliori e più raffinati interpreti di questa tendenza, insieme a lui gli architetti Herzog e de Meuron. Frampton individua nella cappella a Sumvig nel 1988 la prima architettura di rilievo nella produzione di Zumthor, escludendo per tanto la copertura degli scavi di Coira che rivestirà un importante bagaglio per l'opera seguente dell'architetto svizzero. «Zumthor non potrebbe essere più distante dal bestetismo scettico di Herzog e de Meuron, anche se egli pure evidenzia una tendenza a prediligere gli effetti di superficie rispetto a valori spaziali o strutturali».⁴ Sempre Kenneth Frampton parla dell'opera di Zumthor e Herzog e De Meuron riferendosi al minimalismo svizzero tedesco attribuendo ai tre interpreti una enorme influenza su un gran numero di architetti che vanno da Diener e Diener a Marcel Meili. L'influenza di Zumthor nella predilezione per i volumi definiti con precisione è evidente in molte delle opere della scuola svizzero tedesca che risponde al filone della materialità ma l'influenza della riflessione sul materiale e sulla sua materialità si farà sentire anche in campo internazionale e caratterizzerà l'opera di molti architetti. «Quando la fede in una tecnologia che avrebbe reso possibile un mondo nuovo cominciò a sfumare, i ticinesi si misero alla ricerca del "luogo"... basandosi sull'apparato concettuale del dibattito italiano, sperimentandolo via via in campo pratico. Intorno al 1980 capirono che la via italiana e ticinese era un vicolo cieco per la Svizzera tedesca. ...alcuni giovani architetti svizzeri si misero a cercare la continuità di una tradizione moderna, che a loro avviso si era depositata nel quotidiano»⁵. Peter Zumthor ha in comune con gli architetti Herzog e de Meuron, il presupposto di partire dal rievocare nelle sue opere immagini che sono sedimentate nella memoria. Il suo non è un rapporto mimetico e storicista con le opere del passato, bensì un voler costruire ambienti che possano ispirare familiarità e costruire sensazioni che rimandano ad un già vissuto, spesso comune tra tutti gli uomini. Atti come il riscaldarsi alla luce del sole, il bagnarsi, il passare da un ambiente caldo ad uno freddo, calpestare un materiale che rimanda ad un suono e quindi ad un ricordo. L'interesse dell'architettura per le manifestazioni artistiche contemporanee nasce dalla volontà di opporre resistenza alla proliferazione di immagini senza senso rendendo difficile

3 Francesco Garutti, intervista a Peter Zumthor, Op.Cit.

4 Kenneth Frampton, Storia dell'architettura Moderna, Zanichelli, Bologna 1982.

5 Cristhoph Allenspach, L'architettura in Svizzera. Costruire nei secoli XIX e XX, Pro Helvetia, Zurigo, 1999, pag 131.

il consumo della forma, inducendo ad un'esperienza fisica immediata questo lo porta ad una sintonia con l'arte contemporanea, in particolare con l'opera di Joseph Beuys. Per Zumthor l'architettura si nutre delle sue peculiarità e trova la sua espressione nella ricerca costante della sensualità del materiale e del suo potenziale espressivo. La costruzione di architetture che siano capaci di stimolare la memoria e una forte ricerca per approfondire la materialità degli edifici, sono caratteristiche proprie di una architettura elvetica contemporanea. È interessante notare come alcune caratteristiche dell'opera di Peter Zumthor, siano riconducibili a quel senso di elveticità che caratterizza molte delle opere contemporanee degli architetti svizzeri. Come fa notare Mercedes Daguerre, «pragmatismo, coerenza, precisione costruttiva, perfezione tecnica, accuratezza del dettaglio, semplicità, sono solo alcuni dei topoi, che emergono inevitabilmente ogni qualvolta si affrontino le caratteristiche dell'architettura svizzera».⁶ Non si può affrontare l'architettura di Peter Zumthor considerandola sconnessa dagli sviluppi recenti e meno recenti dell'architettura elvetica, dove, come notava Lucan, si assiste a una felice congiunzione di due esigenze, una storico-critica, l'altra teorico progettuale. Secondo Daguerre l'interazione tra questi due poli è alla radice della complessità dell'architettura elvetica contemporanea e porta i suoi protagonisti a problematizzare più che in passato la loro pratica professionale. L'architettura recente in Svizzera eredita il dibattito degli anni 70, connotato da un forte interesse per la semiologia, che ha fornito gli strumenti teorici per comprendere come le strutture di forme erano in grado di costituire un linguaggio e di produrre significati, approccio strettamente legato con quel contestualismo critico che enfatizza la continuità e rifiuta ogni automatismo nel rapporto tra l'identificazione dell'oggetto architettonico con il sito. Dal superamento dell'ottica semiologica nascono le ricerche nel campo fenomenologico e «l'interesse teorico e progettuale si sposta, quindi, dai segni alle forme della costruzione, con l'adozione di volumetrie semplici ed essenziali, evolve dai materiali, all'effetto dei materiali, nel tentativo di dare espressività ai corpi edilizi».⁷ Le ricerche portate avanti dagli architetti svizzeri convergono sostanzialmente in due filoni, il primo, che nelle sue posizioni più radicali rientra nella definizione di "architettura analoga", architettura capace di riflettere le immagini di chi la abita. Il secondo, un filone che individua nell'astrazione un proprio codice di riferimento, rapportandosi ai fruitori attraverso un bagaglio di "sensazioni primarie". Come nota Steinmann la capacità dei materiali di suscitare effetti che risvegliano emozioni accomuna questi due filoni sul piano fenomenologico. «Si approda così a una sorta di metafisica del costruito, che osserva lo sguardo che si posa sulle piccole cose, che sviscera con sensibilità le ragioni della percezione».⁸

6 Mercedes Daguerre, *Ville in Svizzera*, Electa, Milano 2010, pag. 5.

7 Christoph Allenspach, *OpCit.*, pag. 17.

8 *Ibidem.*

2. Opere.

Le opere di Peter Zumthor, raramente si identificano con una tipologia-tipo inteso come costante formale che soggiace alla costruzione dell'edificio, ma vi sono degli elementi della sua ricerca che ricompaiono a distanza di tempo in tutti i progetti. Elementi che caratterizzano la sua composizione spaziale e la percezione esperienziale della sua architettura. Nei suoi scritti Zumthor fa spesso riferimento a parole come corpo, luce, atmosfera, memoria. Attraversando le sue opere è evidente che queste parole sono ricche di significati. Il corpo dell'architettura è il titolo della *lectio magistralis* tenuta da Peter Zumthor a Stoccolma nel 1996. Per Zumthor l'architettura ha un proprio corpo perché in esso c'è la vita. In esso albergano le emozioni. Ma il corpo e la corporeità non è soltanto una caratteristica della fisicità delle sue opere. Le sue opere parlano ai sensi e attraverso il corpo di chi attraversa e vive gli spazi sono capaci di emozionare perché risvegliano sensazioni ed emozioni che sono patrimonio della nostra memoria. Il calore del legno, la gestualità del bagnarsi, il rumore dei passi su un pavimento di pietra, sono tutte sensazioni che evocano altri luoghi, altre memorie, che sono capaci di amplificare l'esperienza. La sua architettura fa riflettere sul corpo come ricettore di sensazioni/impressioni, il corpo è infatti il destinatario delle sue architetture che rilasciano la loro sensualità solo attraverso il contatto. Quando si attraversano le sue opere riecheggiano le parole di Merleau-Ponty: «Se è vero che ho coscienza del mio corpo attraverso il mondo, che esso è, al centro del mondo, il termine inosservato verso il quale tutti gli oggetti volgono la loro faccia, è anche vero, per la stessa ragione, che il mio corpo è il perno del mondo: io so che gli oggetti hanno svariate facce perché potrei farne il giro, e in questo senso ho coscienza del mondo per mezzo del mio corpo».⁹ Il corpo è lo strumento che ci connette al mondo attraverso la percezione della materia. Zumthor cerca di esaltare la percezione diretta del mondo dell'architettura senza mediazioni di strumenti intellettuali, dal corpo alla materia. In un processo di percezione diretto tra corpo umano e corpo dell'architettura si genera un rapporto di sensualità reciproca. I materiali quindi non vengono utilizzati semplicemente per le loro caratteristiche fisiche e meccaniche ma ne vengono esaltati i tratti espressivi e comunicativi. Le sue opere imparano dalle sperimentazioni compiute dall'arte povera, utilizzando la sensualità dei materiali per la loro natura intrinseca e poetica, come lui stesso mette in evidenza: «Le opere di Joseph Beuys e di alcuni artisti dell'arte povera sono per me in qualche modo rivelatrici. Quel che mi impressiona in queste opere d'arte è l'impiego preciso e sensuale dei materiali, che sembra attingere ad antiche conoscenze relative all'uso dei materiali mentre nello stesso tempo rivela l'essenza autentica, affrancata da ogni significazione culturalmente determinata di questi materiali. Nel mio lavoro cerco di usare i materiali in un modo simile. Ritengo che nel contesto di un oggetto architettonico i materiali possano assumere qualità poetiche. A tal fine occorre generare nell'oggetto stesso un legame adeguato tra forma e significato, poiché di per sé i materiali non sono poetici. La significazione che si tratta di costruire va al di là delle regole compositive; così come la tattilità, l'odore e

⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, 1945 (trad. it. *Fenomenologia della Percezione*, il saggiatore, Milano, 1965, p. 130).

la pressione acustica dei materiali sono semplicemente degli elementi appartenenti al linguaggio con cui ci dobbiamo esprimere. Nell'oggetto architettonico il senso si produce nel momento in cui riusciamo a estrarre le valenze specifiche di determinati materiali costruttivi, che si fanno sentire in quel modo solo in quel dato oggetto. Lavorando in funzione di questo obiettivo, non possiamo fare a meno di richiederci sempre di nuovo quale significato possa assumere un determinato materiale in un determinato contesto architettonico. Risposte valide a questa domanda possono far apparire in una luce inedita sia la modalità in cui il materiale viene solitamente utilizzato, sia le sue peculiari proprietà sensuali e significanti. Se questo riesce, nell'architettura i materiali saranno in grado di risuonare e risplendere». ¹⁰ I materiali nelle sue opere non sono utilizzati esclusivamente per le loro qualità tettoniche e costruttive, c'è sempre alla base una riflessione sul rumore che producono, il calore che conservano, il profumo che emanano. Questa concezione sacralizzata dei materiali è sicuramente uno degli approcci che contraddistinguono tutta la sua opera. Ad un uso attento del materiale va aggiunto l'uso inconsueto rispetto alla quotidianità che è poi quello che ha fatto l'arte povera assumendo i materiali come opere d'arte. Ad esempio nel museo di Bregenz la scelta di rendere al vetro il massimo rispetto possibile ha portato alla decisione di utilizzare enormi lastre di rivestimento che però fossero messe in opera senza foratura. Inoltre per rendere ragione alla natura del vetro Zumthor ha deciso che dovessero essere sempre visibili gli spigoli delle lastre e i relativi spessori. Questo ha portato l'architetto a sperimentare una soluzione mai adottata prima, semplicemente portando alle estreme conseguenze il rispetto per i materiali a la scelta di glorificarne la natura. In questo senso Zumthor si è spinto oltre, anche rispetto all'opera di architetti come Louise Kahn, che dell'uso dei materiali per la propria natura ne ha fatto un marchio di fabbrica. Forse la più grande differenza tra Zumthor e l'architetto americano è che mentre Louise Kahn quando parlava di natura dei materiali si riferiva con maggiore vigore alla natura tettonica di ogni materiale e al suo impiego corretto rispetto alle potenzialità strutturali e al compito che doveva assumere, Zumthor va oltre e si rivolge alla natura sensuale del materiale, alla capacità di evocare alla memoria un passato in grado di emozionare. Conservando il rispetto per la natura tettonica del materiale, Zumthor ne enfatizza quella sensuale e sensoriale, la parte che l'abitante e il visitatore percepiscono come esperienza attraverso il contatto corporeo con lo stesso. In quest'ottica l'opera che maggiormente si offre al contatto corporeo è sicuramente l'impianto termale a Vals. Nelle terme il contatto con l'architettura non è mediato, le pietre vengono a contatto con il corpo e se ne percepiscono i diversi tagli. Nelle Terme di Vals le pietre di rivestimento sono trattate in maniera diversa a seconda che si tratti delle vasche d'acqua principali oppure di ambienti secondari. Le pietre vengono tagliate in maniera diversa e contribuiscono a generare una

10

Peter Zumthor, *Pensare Architettura*, Electa, Milano, 2005 p.8.

diversa percezione degli ambienti. Interessante nell'uso dei materiali da parte di Zumthor è sicuramente l'utilizzo della tessitura. In molte sue opere i materiali tessili sono utilizzati per conformare lo spazio. Opere come il Memoriale di Vardø in Norvegia sono realizzate facendo un largo uso di materiale tessile che conforma e racchiude lo spazio interno. Ma anche il padiglione temporaneo realizzato a Londra, in cui Zumthor riveste la struttura in legno con una membrana tessile ricoperta di materiale bituminoso. I materiali vengono utilizzati in tutte le potenzialità sensoriali. Il profumo del legno bruciato riempirà per anni la cappella di Bruder Klaus. Il suo spazio sarà caratterizzato dal rapporto simbiotico con la materia, quella che c'è e quella che è scomparsa grazie al procedimento utilizzato per costruire il vuoto all'interno del parallelepipedo di calcestruzzo armato. Ma i suoi spazi costruiscono una relazione con il corpo e sono in grado di evocare determinate memorie anche alla relazione che lui costruisce con la dimensione e con gli oggetti che li abitano. Gli spazi accolgono gli oggetti, pochi oggetti, che servono a costruire un'aria di casa. Gli oggetti, le cose, sono importanti in quanto costituiscono degli appigli per la memoria, la coltivano. La loro collocazione nello spazio non è mai casuale, vengono esaltati o collocati all'interno di spazi costruiti appositamente per accoglierli. In questa parte si vuole indagare il significato di quello che per Le Corbusier era l'irraggiamento delle cose. Il rapporto con le cose, gli arredi, gli oggetti che raccontano di noi e danno corpo alla nostra memoria sono importanti nell'opera di Peter Zumthor, assumono una centralità nell'organizzazione dello spazio e vengono presi in considerazione per le scelte compositive. È interessante notare come ad esempio negli studi dell'antropologo Daniel Miller gli oggetti e le cose assumano un significato completamente diverso rispetto a quello che siamo abituati ad attribuirgli. Troppo spesso oggi leghiamo gli oggetti alla cultura capitalista e consumista che produce oggetti ad "obsolescenza programmata" per indurre i consumatori a comprare ed usare nuove cose e nuovi oggetti. Miller non considera gli oggetti solo come prodotti del consumismo ma ne indaga il rapporto affettivo che si costruisce tra le cose e gli individui. Nel suo testo le cose che parlano di noi¹¹ Miller utilizza una strada di Londra per visitare il maggior numero di appartamenti possibili, in queste visite parla con gli abitanti e risale alle storie e alle ragioni di appartamenti che attraverso gli oggetti integrano il racconto e completano indissolubilmente il quadro della vita degli intervistati. Gli studi di Miller rappresentano una delle strade da approfondire per capire il rapporto tra l'uomo contemporaneo e gli oggetti. Gli oggetti, le cose, il rapporto corporeo con i materiali contribuiscono nel tempo alla costruzione di un bagaglio di ricordi, di memoria. La memoria è in grado di stimolare delle emozioni, nel nostro rapporto con i materiali, con il corpo dell'architettura, con il profumo dei materiali. Costruire ambienti che siano in grado di stimolare la memoria è uno dei procedimenti che Zumthor utilizza per riuscire a far maturare un'esperienza vivida a chi attraversa i suoi spazi. Ognuno di noi ha un bagaglio di ricordi che

11

Cfr. Daniel Miller, *The comfort of Things*, Polity Press, Cambridge 2008 (trad. it. *Cose che parlano di noi*, Il mulino, Bologna, 2014).

ci rende più o meno familiare uno spazio, alcuni di questi ricordi accomunano molte più persone rispetto ad altre, ed è a questi ricordi che Zumthor prova ad attingere. Come ad esempio nella Chiesa di Sogn Benedegt, dove la porta d'ingresso è simile a quella dell'abitazione di ognuno di noi, il che conferisce allo spazio una dimensione umana, domestica, familiare. Il profumo del legno ci evoca calore e sicurezza, mentre la forma a goccia dell'ambiente interno conferisce enfasi alla voce dell'oratore, inondando di sacralità lo spazio. La luce è l'elemento che rende possibile la percezione visiva dell'architettura e degli oggetti. Fa vibrare lo spazio. Zumthor spesso si serve della luce per costruire una certa atmosfera. La luce zenitale o diffusa, trova nelle sue architetture un ampio utilizzo. Nelle sue opere il rapporto con l'esterno, con la soglia e con la luce sono elementi che completano il tema o ne sono parte integrante. Come ad esempio nel museo di Bregenz dove per ottenere il massimo di illuminazione diffusa che non creasse zone d'ombra all'interno degli spazi espositivi, Zumthor si serve di una membrana in vetro che permette alla luce di essere filtrata e di irradiare gli ambienti espositivi. L'utilizzo della luce nell'opera di Zumthor non segue mai una formula a priori, come del resto tutte le sue azioni progettuali. La luce è un materiale del progetto e serve a conformare gli spazi e a far vibrare i materiali e il suo utilizzo segue radicalmente la definizione del tema e lo svisceramento del che cosa. Nella cappella di Bruder Klaus la luce proviene solo da una apertura verso il cielo, che lascia entrare anche l'acqua all'interno dell'architettura. Un'apertura zenitale che lascia entrare la luce soltanto dall'alto e contribuisce a conformare un ambiente di estremo raccoglimento spirituale. La luce che proviene dall'alto è stata sperimentata anche nel precedente progetto di Z. per ambienti sacri, la chiesa di Sogn Benedegt. All'interno della piccola chiesa, a forma di goccia, la luce entra attraverso la finestra a nastro che percorre tutto il perimetro alto della struttura. La luce in questo caso entra in maniera sia diretta che diffusa e genera delle ombre lungo tutto il perimetro della struttura, ombre che mettono in risalto gli esili pilastri in legno che sorreggono il tetto e il rivestimento esterno. La luce è uno degli strumenti principali che Zumthor utilizza per dare carattere ai suoi ambienti, da una stanza buia si passa ad una più illuminata, un ambiente illuminato dall'alto si distingue da un altro perché è illuminato in maniera diversa. Nella copertura per gli scavi di Coira, il progetto combina elementi in legno e acciaio in una costruzione di assoluta contemporaneità. Al centro della copertura una grande apertura permette alla luce naturale di entrare, come un "pozzo" di luce di Le-corbusiana memoria attrae i raggi solari per illuminare l'interno dell'edificio. La luce penetra anche in maniera indiretta dai lati dove lame di legno completano la chiusura dell'edificio e permettono all'aria di entrare in ogni momento. La luce filtra attraverso le pareti e attribuisce un carattere fortemente artificiale alla costruzione e un'atmosfera che concilia il visitatore con l'ambiente, lo rilassa e gli permette di osservare pazientemente i resti degli scavi. I primi due metri della costruzione sono rivestiti di una stoffa nera che permette ai resti di avere uno sfondo su cui risaltare e non permettono alla luce di entrare, costruendo dall'interno, una sorta di basamento "leggero". Il tipo di illuminazione sperimentato nella copertura degli scavi di Coira servirà per sviluppare alcune

caratteristiche del progetto per il museo di Colonia. Nella grande sala archeologica del museo di Colonia i muri in mattoni proseguono le murature tardo gotiche e nella parte alta si trasformano in pareti forate, “filtermaurerkerk”. La luce passa attraverso lo spazio che si genera tra i mattoni e costruisce una atmosfera dove il tempo sembra essere sospeso. In questo progetto l’architetto sceglie di utilizzare un’illuminazione inconsueta per accogliere i visitatori nell’area archeologica e permettere un distacco rispetto al caos della città. La luce come detto viene utilizzata nelle costruzioni di Zumthor per caratterizzare gli ambienti e contribuisce all’esaltazione dei materiali utilizzati per la costruzione. Ne rende evidente la tessitura e ne mette in risalto la porosità e la ruvidezza. Ogni materiale è posto in opera tenendo conto di come verrà illuminato in maniera da garantire ad ogni materiale la sua estrema vividezza. Oltre agli elementi dell’architettura e del processo compositivo su cui lui stesso mette l’evidenza, materiali, luce, memoria, è possibile rintracciare nella sua ricerca e nella sua architettura delle costanti di natura compositiva. Come sosteneva Mies van der Rohe «se si volesse inventare ogni giorno qualcosa non si arriverebbe da nessuna parte. Inventare forme interessanti non costa niente, ma ci vuole molto per elaborare a fondo qualcosa».¹² Una volta elaborato a fondo qualcosa, un elemento, a volte vale la pena riproporlo se funziona, piuttosto che perseguire sempre nuove ricerche. In questa direzione è possibile rintracciare questi elementi elaborati a fondo nel corso della ricerca di Zumthor. Una attenzione particolare va riservata alle opere, principalmente non ancora realizzate o completate come il LACMA, la torre albergo per Vals e altri progetti che per i loro tratti “espressionisti” si distaccano dalla severità di molte opere dell’architetto svizzero. In realtà, queste opere che potrebbero apparire come un distacco rispetto alla linea adottata nel tempo, testimoniano la radicale aderenza ai suoi principi che si evincono ancora maggiormente nel modo in cui struttura il suo processo ideativo. Queste opere si sottraggono completamente alle costanti compositive che sviluppano la composizione attraverso l’utilizzo di elementi cavi oppure per sovrapposizione di elementi unitari. A partire dalla copertura per gli scavi di Coira, ad esempio, è evidente la composizione che si sviluppa collegando e ripetendo elementi che conservano la loro natura unitaria. Questi elementi per la loro configurazione partono dall’unità del singolo elemento costruttivo e ne mantengono fino alla fine la chiarezza espressiva. L’elemento di partenza, una sorta di unità primaria, viene utilizzato nel progetto per conformare il tutto ma è sempre evidente il suo ruolo di parte, di pezzo, di elemento costitutivo. I progetti in questi casi lavorano per somma di parti esaltate nella loro unità e presenza. Gli elementi contribuiscono a costruire un tutto unitario di cui appare chiara la composizione a partire dal singolo elemento costitutivo, dal singolo listello che standardizzato e utilizzato centinaia di volte non perde la sua valenza come unità. La chiarezza sembra essere uno dei tratti distintivi del progetto. Questo tipo di relazione è rintracciabile in molte opere di Sigurd Lewerentz come nella chiesa di San Marco a Bjorkhagen, un sobborgo di Stoccolma, nel 1964, dove è chiaro il protagonismo della materia costruttiva, il mattone, costruendo uno

12 Citato in Marco Mulazzani, Una ricerca paziente, in «Casabella», n.754, Aprile 2007, pag. 53

spazio di misteriosa densità, totalizzante proprio nell'uso limitato ad un solo materiale utilizzato per le volte di copertura, per i pavimenti e per i muri perimetrali. I mattoni sono accostati senza mai essere tagliati con una malta di spessore più elevato rispetto alla consuetudine, in modo da conferire protagonismo ad ogni singolo modulo e in maniera che ogni singolo modulo possa essere percepito nella sua unità così come in molte delle opere di Zumthor. Nella chiesa di San Marco fu necessario utilizzare una malta molto secca, ottenuta con pietrisco di ardesia «Un sistema che ricorda gli antichi edifici bizantini e persiani, ma anche il linguaggio vernacolare delle fattorie svedesi. Lewerentz disegnò la disposizione di ogni singolo mattone in una scala di 1:20 e pretese che i muratori non usassero né filo a piombo né una livella ad aria».¹³ Nel progetto per l'Expo di Hannover ad esempio le travi di larice sovrapposte costruiscono dei muri permeabili, che affiancati tra loro e consolidati attraverso l'utilizzo di travi di pino per collegamento, compongono delle unità costruttive regolari che vengono ripetute nella costruzione alternativamente in senso longitudinale e trasversale. Le tre lunghezze delle travi contribuiscono alla costruzione di una pianta a maglia, come in un tessuto, dove le singole unità costruttive si incastrano tra loro. Il padiglione è accessibile da tutti i lati e la luce, l'aria, possono attraversarlo così come le persone; il vento può risuonare attraverso le travi di legno e in alcuni punti anche la pioggia può penetrare. Come il memoriale di Vardø dove la costruzione si compone di due elementi, una lunga galleria sospesa rispetto al suolo e un telaio in legno che la sostiene. La successione dei 60 portali in legno, collegati tra loro, sostengono una struttura in tessuto che ospita la galleria sospesa rispetto al suolo è agganciata ai cavalletti con dei cavi in acciaio. Gli elementi in legno sono in pino massiccio, ogni trave è stata ricavata da un singolo tronco. La struttura tessile è realizzata con fibra di vetro pesante. Le connessioni degli elementi in legno sono realizzate utilizzando listelli quadrati connessi tra loro senza utilizzare giunti di connessione. I giunti sono spartani e solidi. La stessa struttura in legno, mantiene sospesa la struttura tessile, all'interno della quale un lungo corridoio dipinto di nero, è interrotto da lame di luce che entrano dalle 91 bucatore collocate lungo il percorso. Le 91 finestre ricordano le 91 vittime, che accusate di stregoneria, furono messe al rogo alla fine del 500. Lo stesso procedimento è rintracciabile nel complesso progetto per Berlino, "topografia del terrore" che è concepito come una struttura in legno ma realizzata in calcestruzzo armato prefabbricato, travi orizzontali sono assemblate a pilastri verticali, a formare una fitta maglia di strutture intervallate da chiusure in vetro, il principio di costruzione è additivo, non ci sono giunti di connessione ma soltanto giustapposizioni strutturali. Una struttura che consiste sostanzialmente nell'assemblaggio attraverso cavi in tensione di aste in cemento armato prefabbricate, che Zumthor chiama "Stabwerk". Oppure nello Zinc mine Museum in Norvegia, dove il progetto che nasce conduce ad una nuova esplorazione formale partendo da un vecchio metodo costruttivo. Esili elementi in legno vengono connessi tra loro a formare un impalcato simile a quello di una palafitta che sostiene una copertura in lamiera. L'impalcato che si adatta ai diversi dislivelli

del terreno e alle diverse collocazioni, conforma tutti e quattro i corpi di fabbrica e ne costituisce la struttura esterna su cui viene appoggiato un parallelepipedo in legno, nei quali vengono alloggiate le funzioni. Il metodo costruttivo e la scomposizione tra elementi portanti e involucro spaziale ricorda il procedimento utilizzato per lo Steilneset Memorial di Vardø. Un'altra costante nelle opere di Zumthor è quella dell'utilizzo figurativo e funzionale di grandi blocchi cavi. Blocchi che figurativamente alludono a massicci volumi solidi e che nella loro relazione conformano lo spazio. Questo approccio è evidente già negli spazi di connessione della casa per anziani a Coira e trova il suo punto di maggiore espressione nelle Terme di Vals. Sui blocchi che delimitano lo spazio, appoggiano i solai di copertura; questa relazione costruisce un insieme di elementi portati che non si toccano tra loro lasciando passare la luce che entra nella costruzioni attraverso gli stretti "giunti di connessione" tra i solai. Nella casa degli artigiani in Austria il protagonista è la copertura piana alta circa un metro e mezzo e che copre una superficie di circa 1600 metri quadrati. Copertura che come le opere precedentemente citate poggia su tre blocchi cavi in calcestruzzo armato che contengono i corpi scale che conducono al piano interrato, una cucina e altre attrezzature. Due blocchi interrompono lo spazio interno e la chiusura in vetro, un altro è collocato all'esterno dell'aula vetrata. Anche nel progetto mai realizzato per la galleria privata di un collezionista a Berlino è evidente che il tema è stato interpretato attraverso l'utilizzazione di un sistema di blocchi pieni in marmo di Carrara che coadiuvati da blocchi in calcestruzzo armato cavi sostenevano i solai piani e la copertura. Il piano terra e l'ultimo piano sono pensati per dare l'immagine di blocchi piani, al quarto piano i due appartamenti affacciano su dei patii interni che permettono una totale introversione alle abitazioni. I grandi blocchi marmorei, distaccati tra loro, a conformare dei grandi pilastri, costruiscono un ritmo in facciata che lascia penetrare la luce naturale all'interno della galleria espositiva.

Casa studio

Copertura degli scavi archeologici di Coira Coira

Cappella di Sogn Benedegt Sumvig

Casa di riposo per anziani

Kunsthau Bregenz

Casa Gugalun

Terme di Vals

Topografia del Terrore

Padiglione Svizzero all'Expo di Hannover

Museo Kolumba

Cappella di Bruder Klaus

Galleria ed Abitazioni

Zinc Mine Museum

Torre Terme di Vals

Leis Houses

Steineset Memorial

Nomads of Atacama Hotel

House of Craftmanship

New City Gate with Theater and Cafè

Serpentine Gallery Pavillon

Casa studio

Haldestein

1985-1986

La casa studio di Haldestein, venne realizzata negli stessi anni della copertura degli scavi di Coira e sono diversi gli elementi che collegano le due opere. La casa studio è organizzata su tre livelli, al piano terra una garden room mentre al piano superiore è situata una stanza per il disegno e per lo studio. Nel piano interrato trovano posto gli archivi dello studio. L'edificio si colloca al centro di Haldestein, piccolo paese dei Grigioni e ha un accesso su strada pubblica leggermente in pendenza. Dalla strada si accede all'interno dell'edificio attraverso una porta che enfatizza la soglia, proprio come l'ingresso agli scavi di Coira. Una cornice estradossata segna il limite dell'ingresso e fuoriesce a sbalzo dal filo del muro. Entrati all'interno dell'edificio ci si trova all'interno di uno spazio che connette i vari piani attraverso una serie di scale. Le proporzioni delle scale sono quelle che poi Zumthor utilizzerà in molte sue opere, enfatizzando la verticalità e comprimendo al massimo la funzione in modo da enfatizzare gli ampi spazi a cui poi, attraverso le scale si accede. Un muro alto separa le scale dagli spazi interni e si ferma prima del tetto per permettere ad una finestra a nastro di illuminare le scale e lo spazio del piano superiore. L'edificio è costruito interamente in legno come le tradizionali costruzioni locali.¹⁴ Su strada la facciata del piano terra è completamente muta, mentre una finestra a nastro è collocata al piano superiore che guarda a nord. L'edificio affaccia su un folto giardino attraverso una serie di vetrate e un loggiato.

14

Cfr. Peter Zumthor, *Peter Zumthor Works, building and projects 1979 – 1997*, Birkhauser, Basel, 199.



2 Veduta dall'esterno della Copertura degli scavi archeologici di Coira

La copertura degli scavi di Coira nasce dall'esigenza di coprire i resti romani ritrovati nella piccola cittadina svizzera e di proteggerli dalla pioggia e dalla neve con una struttura in grado di garantire l'areazione e il giusto confort ai visitatori. All'esterno i padiglioni si presentano come dei grandi fienili di forma cubica, l'involucro di frangi sole in legno, porta i segni del tempo. Sulle facciate che danno sulla strada sono collocate delle finestre, estradossate rispetto al filo della costruzione, che permettono di vedere all'interno. Di notte un interruttore permette di illuminare i padiglioni dall'interno come delle magiche lanterne che illuminano la città. La luce artificiale permette di illuminare gli scavi in maniera che i visitatori possano goderne in ogni momento della giornata, anche con i padiglioni chiusi, attraverso le due finestre. La luce illumina l'interno e trasforma la costruzione in legno in una calda lanterna a scala urbana. Agli scavi si accede percorrendo il lato sinistro dei padiglioni, subito è evidente l'ingresso, frutto della continuazione della passerelle interna, che estradossata, denuncia la differenza di quota rispetto al piano di calpestio interno. La differenza di quota diventa l'occasione per evidenziare la soglia, quattro gradini collegano il piano di quota esterno alla passerella, senza toccare terra, sospesi a sbalzo dal filo dell'edificio. In questo elemento si denota l'attenzione che Zumthor ha per la soglia, per il limite, per i passaggi tra spazio esterno e spazio interno. I gradini a sbalzo infatti enfatizzano il distacco dalla realtà esterna e questa enfasi sulla sconnessione tra lo spazio esterno e lo spazio interno si percepisce chiaramente. Percorrendo i quattro gradini che conducono alla porta si accede allo spazio interno. Uno spazio chiaramente delimitato dalla forma regolare dei padiglioni. I limiti dello spazio sono chiari, la luce filtrata attraverso l'involucro in elementi lignei, entra nello spazio in maniera indiretta e contribuisce a una rarefazione dei limiti fisici dello spazio. La luce filtra attraverso le pareti e attribuisce un carattere fortemente artificiale alla costruzione e un'atmosfera che concilia il visitatore con l'ambiente, lo rilassa e gli permette di osservare pazientemente i resti degli scavi. La luce penetra anche in maniera indiretta dai lati dove lame di legno completano la chiusura dell'edificio e permettono all'aria di entrare in ogni momento. Ci si trova sospesi su una passerella in acciaio e la sensazione è proprio quella di essere sospesi nel tempo. Lo spazio infatti grazie alla sua illuminazione, accentua questa sensazione di sospensione. Il rapporto con i resti archeologici, con il passato, è enfatizzato da questa distanza fisica. Passeggiare al di sopra degli scavi permette di percepire la loro natura e il loro impianto attraverso uno sguardo distaccato. La passerella sopraelevata rispetto al suolo collega i due grandi padiglioni autonomi, costruiti molto ravvicinati tra loro. I padiglioni non si toccano e la passerella sbuca dall'uno all'altro contenuta da un involucro di pelle a



3 Veduta interna della Copertura degli Scavi Archeologici di Coira

fisarmonica. Il piano di quota dei resti archeologici è più basso rispetto al piano stradale, questo permette di ottenere un salto di quota tale da permettere ad una persona di passare al di sotto della passerella in acciaio, che divide a metà il primo padiglione. Dalla passerella una scala conduce alla quota degli scavi, la scala non tocca direttamente il suolo proprio come la scala d'ingresso. Anche qui Zumthor esalta il distacco tra la terra e gli elementi in acciaio, enfatizzando il rispetto verso i resti archeologici il cui piano di calpestio è ricoperto da una fine ghiaia. Percorsa la scala che conduce al piano degli scavi immediatamente sotto i passi risuona la ghiaia ed è evidente la differenza tra la rigida e metallica passerella in acciaio. Poi lo sguardo è catturato dalle aperture superiori che permettono alla luce Zenitale di entrare. La luce non entra direttamente, in quanto, la forma delle aperture rompe i raggi solari e li riflette nello spazio. Questi "pozzi" di luce sono costituiti da elementi lignei dipinti per esaltare la luce esterna. Con una rotazione rompono la rigida regolarità della copertura in legno e tiranti in acciaio, costruita a formare un reticolo di quadrati in legno, estrema sintesi di cassettonato ligneo. Una volta in basso, la luce sembra piovere solo dall'alto, una stoffa sospesa infatti ricopre i primi due metri delle pareti, costruendo un basamento di ombra. Il nero del tessuto permette ai resti di risaltare, e anche qui, di enfatizzare la sconnessione tra i piani di quota, che assumono una autonomia di percorsi, di percezioni, di illuminazione e di sensazioni. Per tornare all'esterno bisogna ripercorrere le due scale che collegano la strada al piano di quota degli scavi. La luce esterna ci abbaglia e ci riporta nella piccola cittadina di Coira, con le sue case e le sue strade asfaltate. Si ritorna alla contemporaneità dopo aver fatto un viaggio nel passato. All'esterno è evidente il ricordo dei vecchi essiccatoi per il cuoio o per il tabacco¹⁵ che ispira la composizione. La loro memoria è digerita, non viene denunciata attraverso una rappresentazione figurativa. Gli elementi in legno e in acciaio sono combinati in una costruzione di assoluta contemporaneità. I materiali in questo progetto sono diversi e vengono utilizzati per enfatizzare la differenza tra gli elementi che compongono il progetto. L'involucro in legno permette di proteggere gli scavi in pietra che si trovano su un piano di quota rivestito da pietrisco. Per accedervi si percorre una passerella in acciaio che collega i padiglioni grazie ad un rivestimento in pelle. Ogni elemento ha anche un diverso materiale che lo costituisce. Il progetto nasce dall'enfasi delle differenze, differenze di quote, di percorsi e di materiali che le enfatizzano grazie alla loro risposta alla luce, al tatto, al rumore. Gli scavi di Coira sono tra le prime opere dell'architetto svizzero che assimilano in forme contemporanee la sua esperienza maturata all'interno degli organi per la conservazione delle architetture tradizionali svizzere.

15

Cfr. Friedrich Achleitner, Ritorno al moderno? L'architettura di Peter Zumthor, in «Casabella», n. 648, Settembre 1997, pag 53.



4 Veduta esterna della Cappella di Sogn Benedegt

La cappella di Sogn Bededegt sorge su un pendio scosceso nei pressi di Sumviggt. Una piccola comunità di una ventina di abitanti che aveva bisogno di un luogo dove ritrovarsi per pregare. Una piccola chiesa di campagna modesta nelle dimensioni. Rispetto al contesto esistente rappresenta un'eccezione nella forma, circondata da case rurali si innesta nel terreno con la sua forma aerodinamica che sembra protendere verso la vallata. Con la tradizione locale ha in comune i materiali utilizzati e il rivestimento in scandole di legno con colori caldi che vanno dal rosso al grigio del legno più invecchiato. Le scandole di legno rivestono tutta la struttura e fanno vibrare l'esterno della costruzione, rispondono alla luce ammorbidendola ed esaltando il tratto sinuoso della forma della cappella. Dalla base del sentiero si scorge immediatamente la piccola cappella e il campanile ottenuto da una costruzione in legno che appoggia su una base trilitica in legno. Percorso il sentiero si arriva di fronte alla piccola porta estradossata per segnare l'ingresso. La porta d'ingresso infatti è collocata in uno spazio ottenuto curvando verso l'esterno la superficie della parete curva. Questo esalta la forma organica della costruzione. Per accedere alla chiesa occorre percorrere una scala in cemento con cinque gradini. La scala conduce ad un pianerottolo esterno sul quale affaccia la porta alla stessa quota del disimpegno interno. La scala e il pianerottolo sono un monolite in cemento che affonda le radici nel terreno e non è connesso direttamente alla chiesa. I gradini che conducono all'ingresso sono di un materiale diverso dal legno e non toccano la struttura, un giunto di connessione enfatizza la soglia di ingresso, indica il limite tra l'esterno e l'interno. Sul pianerottolo, pulite le scarpe sulla piccola piastra di acciaio è possibile accedere all'interno della chiesa attraverso una piccola porta. La dimensione della porta è quella di una porta domestica, afferrata la maniglia in ferro, costruita artigianalmente, si apre e si ha la sensazione di entrare in un luogo familiare anche se è solo la prima volta che vi si entra. Il piccolo pronao interno è poco più alto della porta, la temperatura interna dà una sensazione di tepore. Fuori dal limite dello spazio interno a doppia altezza a forma di goccia viene delimitato dai pilastri. L'ingresso è laterale e la percezione dello spazio ne è enormemente influenzata, la sua posizione ne aumenta la sensazione di grandezza che una volta superato il disimpegno, è due volte maggiore rispetto alla porta d'ingresso. Il piano della chiesa si raggiunge superando un gradino e nel punto più alto ha una differenza di quota di tre metri rispetto al terreno questo permette ai passi di risuonare sul pavimento ligneo che ricopre il vuoto tra il piano di calpestio e il terreno sottostante. La sensazione di domesticità è immediatamente soprafatta da una sensazione di spiritualità. La luce si diffonde dall'alto in tutto lo spazio, le pareti argentate la riflettono e la superficie curva dell'involucro è avvolgente. Si è subito avvolti nella luce. La forma a goccia è esaltata dalla presenza dei pilastri in legno che sorreggono la copertura ed



5 Particolare interno della Cappella di Sogn Benedegt

enfaticizzano l'altezza dello spazio. I pilastri in legno sono sconnessi dal rivestimento il legno dipinto in color argento su cui dall'esterno vengono inchiodate le scandole di rivestimento. La connessione di questa sinuosa membrana in legno alla struttura avviene attraverso dei piccoli giunti in acciaio tondi che esaltano la sconnessione tra struttura portante ed involucro spaziale. Il tema del sacro è affrontato esaltando le possibilità offerte dall'utilizzo della luce zenitale che è enfatizzata dalla forma sinuosa e avvolgente dello spazio. Dall'interno la percezione dell'esterno, come negli scavi di Coira, è solo un ricordo, con lo sguardo si può trapiantare solo il cielo, attraverso la finestra a nastro collocata tra il rivestimento continuo e la copertura. Finestra che permette alla luce di entrare e al rivestimento di scollegarsi rispetto alla copertura, sostenuta attraverso una serie di pilastri che si susseguono ravvicinati. Guardando in alto la copertura si presenta come l'intimo ventre di una barca in legno, le travi appoggiano su tutti i pilastri e convergono su un'unica architrave centrale, una spina. L'altare è posizionato nella parte "gonfia" della costruzione, verso valle, anch'esso costruito in legno come il resto della struttura che emana un dolce profumo. I pochi arredi non colonizzano lo spazio ma lo occupano dolcemente. La loro dimensione costruisce una spiritualità amichevole che non è imponente, Sogn Benedegt è un luogo dove si ritrova a pregare una piccola comunità, tutti si conoscono bene e lo spazio lo racconta. In questo progetto è evidente la capacità di concepire l'architettura indagando la memoria, le sensazioni.¹⁶ L'atmosfera che si respira è frutto della somma di piccoli accorgimenti, piccole ancore disseminate qua e là che riportano nella mente dei visitatori e dei fedeli sensazioni già vissute, che appartengono ad un bagaglio comune di emozioni, fatto di familiarità, di raccoglimento, di calore.

16

Cfr. Friedrich Achleitner, Ritorno... Op. Cit., pag 53.



6 Particolare esterno Casa di riposo per anziani

La casa di riposo per anziani nasce come completamento di una casa di riposo già esistente che si trova alle spalle della nuova costruzione, affaccia sulla Kronengasse ed è orientata verso il centro storico di Masans, piccola cittadina Svizzera a pochi chilometri da Coira. Si accede alla struttura attraverso un piccolo viale che costeggia il muretto di recinzione basso da cui si scorge un ampio giardino verde. Il recinto si interrompe nei pressi di una piccola capanna rurale che intatta accoglie i visitatori e costruisce lo sfondo su cui una moderna vasca in cemento armato ricolma di acqua si staglia. L'edificio progettato da Zumthor si colloca su un terreno con un dislivello di circa due metri, il piano terra con i primi alloggi è accessibile dal cortile su cui affacciano anche gli edifici preesistenti, la struttura in pietra e cemento armato sporge con uno sbalzo di un metro e mezzo verso il dislivello, al di sotto del primo piano di alloggi sono ricavati ambienti di servizio. Lo sbalzo richiama alcune costruzioni tradizionali della zona dove ad un basamento in pietra corrisponde una struttura lignea sovrastante che spesso nasce a sbalzo rispetto al basamento. La nuova costruzione forma con gli edifici circostanti una configurazione che enfatizza lo spazio centrale che assume le qualità di un cortile. L'edificio è articolato su due livelli dove trovano posto ventuno alloggi, una camera per gli ospiti e una infermeria. Gli alloggi sono collegati attraverso un ampio corridoio dove trovano posto anche delle poltrone, il corridoio affaccia verso il cortile ed è affiancato da ampie vetrate. Ogni alloggio è organizzato con una cucina ed un bagno collegate da uno spazio centrale con una piccola loggia e con un armadio attrezzato che permette alle porte a tutt'altezza di scorrere al suo interno e divide lo spazio rendendolo ora molto intimo e ora molto ampio quando tutte le porte sono aperte. Il carattere di unità dell'alloggio è assicurato dalla continuità del pavimento in doghe di larice costruito in modo da risuonare sotto i passi degli abitanti. Questo espediente è una delle tante immagini costruite da Zumthor per rievocare negli ospiti della casa per anziani ricordi e memorie del mondo rurale dal quale provengono. Le cucine sono costituite da pannelli di betulla chiari mentre i bagni da pietre di tufo di origine vulcanica più grigie e delicate rispetto a quelle dei pilastri¹⁷. Dal corridoio questi elementi grigi si possono distinguere e appaiono come elementi autonomi nella composizione. Infatti la casa per anziani è prevalentemente abitata da persone che provengono dai villaggi vicini e Zumthor ha lavorato per evitare un rapporto di estraneazione tra gli abitanti e la struttura che li ospita. Il fronte verso il cortile è caratterizzato dalla presenza di pilastri a L, in tufo a vista, che non si interrompono fino a sostenere la copertura in una sorta di ordine gigante. Le finestre con ampie vetrate sono sovrapposte in modo da nascondere il solaio tra il primo e il secondo piano, questo espediente smaterializza la facciata, aumenta la percezione dello

17 Cfr. Peter Zumthor, Casa di riposo per anziani Coira/Masans, in «Domus», n.760, Maggio 1994, pag.23.



7 Particolare esterno Casa di riposo per anziani

spazio interno e crea una frattura di immagine tra i due fronti. Il fronte posteriore infatti, oltre allo sbalzo che accentua il dislivello del terreno è caratterizzato dall'interruzione che il solaio in cemento armato a vista opera sui pilastri in tufo che denunciano in maniera chiara la tettonica della struttura a differenza del fronte anteriore. Il tufo ha consentito a Zumthor di non utilizzare isolamenti termici interni e si presenta a vista sia nella parte esterna che negli ambienti interni. Nella casa per anziani tutti i materiali sono presentati in maniera chiara e utilizzati per le loro peculiarità, non c'è volontà di celare la natura dei materiali bensì quella di esaltarla.



8 Veduta esterna Kunsthhaus Bregenz

L'isolato tra Kornmarktstrasse e Kornmarktplatz accoglie il Museo progettato da Peter Zumthor, risultato di un concorso in cui gli elaborati dell'architetto svizzero si distaccano completamente da quelli degli altri concorrenti. In questo punto la cittadina di Bregenz si affaccia al lago senza un margine definito ma solo «attraverso interventi puntuali risalenti già all'età barocca»¹⁸. L'intervento di Zumthor appare come un intervento deciso che con la sua forma prismatica segna il riferimento della città rispetto al lago. Il museo di Bregenz si compone di due elementi architettonici, uno che ospita il centro museale con le gallerie espositive e un altro che ospita gli uffici di amministrazione e le strutture di servizio al museo. La divisione dell'intervento in due corpi che dialogano tra loro costruisce anche un elemento urbano di notevole interesse, infatti i due corpi, scollegati tra loro, costruiscono una piazza in grado di accettare il dialogo con lo spazio viario costruendo una nuova conformazione urbana in grado di valorizzare questo pezzo di città. Il tema centrale del progetto è quello dell'illuminazione per gli spazi espositivi, il tema come in tutte le sue opere rappresenta il fil rouge per tutte le decisioni compositive. Uno spazio espositivo è per Zumthor sacro e per questo l'architetto non si abbandona ad una soluzione di illuminazione che possa essere banale o troppo presente ed opta per un'illuminazione diffusa che possa generare uno stato di illuminazione senza zone d'ombra. Al piano terra sono collocati l'ingresso e un atrio espositivo, nei due piani interrati sono collocati, al primo piano, la sala conferenze, i laboratori, i bagni e gli uffici mentre al secondo piano interrato sono collocati i magazzini e gli impianti. Nei tre piani superiori sono collocate le aree espositive. Attraverso le scale, collocate al lato esterno dei setti portanti, si accede da un piano all'altro. Le scale affacciano verso il rivestimento in vetro e sono leggermente visibili dall'esterno. La posizione laterale delle scale consente di accedere agli spazi espositivi in una successione verticale e di accedere alle sale espositive in maniera tangenziale cogliendo con un solo sguardo l'ampiezza e le qualità spaziali degli ambienti espositivi. «Quello che in un museo corrisponde al variare della dimensione delle sale o della direzione di visita si esprime qui nel trattamento delle pareti e nell'altezza delle sale: al livello d'ingresso ad altezza maggiore seguono due sale quasi uguali, la cui ripetizione, viene conclusa dal finale di una sala più alta, una sottile sequenza che in poesia sarebbe contrassegnata dalla successione ABBC»¹⁹ Zumthor riesce ad ottenere un contenitore completamente vetrato grazie all'utilizzo di tre setti portanti in calcestruzzo armato che si ripetono per tutti i piani. La struttura a pianta quadrata enfatizza la volontà dell'architetto di ottenere uno spazio neutro che non si sovrapponga al contenuto ma che

18 Friedrich Achleitner, Museo d'arte, Bregenz, Austria in «Domus», n. 798, Novembre 1997, pag. 36.

19 Ivi, pag.38.



9 Veduta esterna Kunsthhaus Bregenz . Relazione tra i corpi del museo e della caffetteria.

sia in grado di valorizzarlo. I setti portanti sorreggono dei solai in calcestruzzo armato che sono sagomati come delle enormi scatole, con le pareti perimetrali che non toccano i solai superiori e permettono alla luce di entrare all'interno dell'ambiente. Dall'esterno, di notte, quando l'ambiente interno è illuminato, l'edificio appare come una grande lampada. Di giorno in vetro diafano lascia trasparire lo scheletro della struttura. Anche in questo edificio, come in tutte le opere di Zumthor, il materiale e la materia sono esaltati nella loro natura. Le grandi lastre di vetro vengono messe in opera senza essere forate. Il vetro assume una sua autonomia strutturale ed è sorretto da giunti in acciaio che lo usano appunto come uno schermo. Come le scandole di legno della cappella di Sogn Bededegt, il vetro è esaltato come funzione di rivestimento e di chiusura. Zumthor ha lavorato per costruire una facciata che non gridasse al mondo la sua natura hi-tech e che non privilegiasse la natura tecnologicamente avanzata come espressione valida in sé. Intervistato da Barbara Stec, Zumthor confessa che «abbiamo cercato un modo d'uso che fosse al tempo stesso, esemplare e comune, senza creare un linguaggio manierato, ma piuttosto decodificando un principio di base. Avevamo chiaro in mente che non potevamo bucare il vetro se lo volevamo trattare con sincerità, che tutti i bordi si devono sempre vedere e che non si deve sottoporre il vetro a sforzo o a pressione»²⁰. Da questa volontà è nata una facciata che utilizza il vetro in una maniera assolutamente inconsueta eppure talmente naturale da costruire un'immagine che sembra consueta. Le lastre di vetro sono utilizzate anche per il rivestimento del solaio del primo piano, anche qui i bordi sono visibili. È interessante osservare come il risultato formale e tecnologico non sia frutto di una continua ricerca di originalità, bensì di adesione ad un tema specifico e dalla volontà di "trattare bene il materiale". I pavimenti sono in graniglia, privi di giunti, mentre le murature portanti sono in calcestruzzo armato a vista. Le murature portanti, come verrà sperimentato anche a Vals e a Colonia sono attraversate da tubature in cui scorre acqua a temperatura costante, il che permette di rinfrescare in estate e riscaldare in inverno. I muri fungono da veri e propri pannelli radianti. L'edificio attacca a terra senza una parte basamentale, il prisma di vetro appare in tutta la sua purezza e l'ingresso è segnato estradossando lievemente il portale d'ingresso, a cui l'architetto non conferisce nessuna enfasi particolare. La soglia, in questo caso, non è segnata da nessuna discontinuità, salto di quota, dislivello, tuttavia la separazione tra interno ed esterno dell'edificio è così netta che non c'era bisogno di enfatizzarla ulteriormente. Dall'interno è negata ogni vista verso l'esterno e anche la copertura non è trattata come una terrazza panoramica per attrarre visitatori. In queste scelte Zumthor ha segnato il rapporto tra il contenuto e il contenitore, a netto vantaggio del primo. Il museo di Bregenz, a differenza di molte opere museali contemporanee, privilegia la posizione delle opere d'arte e non ambisce a farsi esso stesso opera d'arte. È un contenitore a tutti gli effetti e ogni scelta formale e compositiva è dettata dalla volontà di illuminare al

20

Barbara Stec, conversazione con Peter Zumthor in «Casabella», n. 719, Febbraio 2004, pag. 10.



10 Particolare interno dalle scale. Kunsthau Bregen.

meglio l'interno, come detto, senza creare zone d'ombra. L'edificio che accoglie i servizi e la parte amministrativa del museo, è completamente nero. Mette in rilievo un tema costante della modernità, quello tra struttura portante e struttura portata. Pilastri e travi sono in rilievo rispetto alle chiusure verticali che risultano arretrate rispetto al filo esterno della struttura.

Casa Gugalun nasce come ampliamento di un antico podere nella vallata di Safien, a venti chilometri da Coira nei grigioni. Sul pendio scosceso che affaccia sulla vallata, con viste mozzafiato, è situato l'antico podere, la parte della Stube risale al 1706, costruito in travi massicce di legno, connesse ad incastro secondo la tecnica del Blockhouse che nei grigioni si chiama Strickbauten (costruzione a maglia). La tecnica costruttiva a maglia diventa il pentagramma su cui Zumthor costruisce il suo ampliamento che si innesta perfettamente con l'edificio esistente. La partitura orizzontale della costruzione a maglia segna l'occasione per effettuare la connessione con gli elementi orizzontali, alle travi di legno connesse secondo la tecnica del Blockhouse si alternano delle tavole che partono dalla connessione delle travi del vecchio podere e lo ancorano nella collina, trovando appoggio su elementi in cemento degradanti che seguono la partitura delle tavole e rappresentano il basamento della nuova costruzione. Le finestre sono organizzate per enfatizzare gli ambienti esterni e ricavate secondo specifiche esigenze funzionali all'interno della maglia costruita tra travi e tavole in legno che caratterizzano l'esterno dell'edificio. «Entrando in casa, ci si trova non solo in una macchina del tempo, dove si contrappongono due orizzonti temporali diversi, ma si penetra in un campo di tensioni tra naturale e artificiale, tra pacata spiegazione ed eccitata confusione».²¹ La parte dell'antico podere è organizzata in maniera tradizionale, nella vecchia Stube gli spazi tradizionali sono connessi da un corridoio e da una scala. L'ampliamento della casa viene realizzato nella parte che si offre al pendio scosceso, un nuovo tetto diventa l'elemento di connessione tra l'intervento contemporaneo e la preesistenza. Il tetto rappresenta un elemento terzo che consente di raggiungere l'unità della costruzione, forse proprio questo elemento rende singolare questa compresenza di antico e nuovo dimostrando quanto l'architettura contemporanea possa dire la sua anche in contesti che ad essa sembrano estranei come il mondo rurale e periferico. Al piano terra, l'ampliamento, incassato nel terreno scosceso, è realizzato in cemento armato autoportante. Il calcestruzzo armato costruisce una vera e propria vasca su cui si innesta la costruzione in legno di larice. Nel muro che delimita la zona pranzo e sale a costruire il bagno, realizzato anch'esso in cemento armato, circola l'aria calda. La struttura infatti conserva al suo interno delle intercapedini ricavate con la tecnica della cera persa e consente la circolazione dell'aria calda proveniente dal camino a legna secondo il principio dell'ipocausto adottato sin dai romani per riscaldare gli ambienti delle terme ma anche di altri tipi di strutture. Il sistema consisteva nel ricavare delle intercapedini o sotto il pavimento o nello spessore dei muri dove far passare l'aria calda proveniente dai forni. Il

21

Friedrich Achleitner, Ritorno..., cit., pag 52.

riscaldamento interno è affidato interamente al fuoco, la soluzione che permette di irradiare il calore all'ambiente della zona giorno conferisce centralità alla struttura in cemento armato che come un chiodo sostiene sia strutturalmente che spazialmente la nuova costruzione. La superficie trattata con olio e tinteggiata di nero contrasta con le superfici lisce del rivestimento in legno di ontano senza nodi.²² Il riscaldamento a legna riscalda maggiormente gli ambienti della zona giorno e la casa conserva quelle usanze tradizionali e dell'ambiente contadino quando ad alcuni ambienti riscaldati corrispondevano ambienti freddi e il passaggio tra questi ambienti era appunto segnato da un cambio sensibile di temperatura. Una scala stretta ad una rampa conduce al piano superiore, in una ambiente a forma di U che connette le varie stanze, trova posto un lungo tavolo in ontano appoggiato alla parete perimetrale che accompagna alle altre stanze chiuse attraverso porte a tutt'altezza che rendono la spazialità interna dinamica e ampliano le possibilità di organizzazione dello spazio. Il tavolo è l'unico arredo fisso della casa insieme agli elementi della cucina ed ai mobili delle stanze, conferisce un carattere ambiguo e affascinante allo spazio conferendogli da un lato una tensione che enfatizza il carattere connettivo dello spazio, diminuendo la superficie di passaggio e restringendo la prospettiva, dall'altro la sua stessa funzione invita ad utilizzare lo spazio anche come luogo per fermarsi, riflettere, scrivere, fare colazione. Questa ambivalenza è rafforzata dalla possibilità di organizzare lo spazio in maniera diversa grazie alle porte a tutt'altezza.

22

Cfr. Peter Zumthor, Casa Gugalun in « Domus », n. 774, Settembre 1995, pag 52.



11 Veduta esterna Terme di Vals

Le terme di Vals sorgono su un pendio scosceso che affaccia sulla vallata del piccolo centro Svizzero che si sviluppa lungo il fiume Valserrhein. Il paesaggio circostante è quello delle alpi svizzere ricco di verde e con sinuose strade che si inerpicano tra le severe montagne rocciose. A Vals sgorga una sorgente di acqua calda che ha permesso l'istituzione di un impianto termale, nei pressi della sorgente fu costruito un albergo nel 1893 sostituito poi da un nuovo impianto termale nel 1960. La nuova costruzione aveva il pregio di non richiamare lo stile vernacolare alpino che oggi è tornato di moda ma denuncia tutti i suoi limiti. Nel 1994 accanto al vecchio albergo anni 60 vengono costruiti i nuovi impianti termali²³. Il tema è appassionante e viene scandagliato in profondità, «montagna, pietra, acqua, costruire in pietra, con la pietra, dentro la montagna, costruire fuori dalla montagna, essere dentro la montagna»²⁴, sono la catena di parole che guidano il progetto nelle fasi iniziali e il tentativo di dargli un'interpretazione architettonica ha accompagnato tutto il progetto. La pietra e lo scavo sono i presupposti iniziali a cui Zumthor vuole dare enfasi, le terme devono essere un monolite da scavare, da conquistare. La luce deve lambirlo, attraversare i suoi spazi, riflettersi nell'acqua. La ricerca del materiale è come sempre una delle prime che lo studio si trova ad affrontare. Le lastre tagliate in tre spessori diversi vengono sovrapposte con sottili strati di malta insieme al calcestruzzo armato a formare quello che i muratori chiamano muro composito di Vals²⁵. Costruiscono un effetto assolutamente monolitico, colpiti dalla luce gli strati di pietra vibrano come la roccia all'interno di una cava. Lo spazio sembra ricavato da scalpellini pazienti che hanno scalfito la dura roccia per abitarla. La costruzione sfrutta il dislivello e vi si incastra, dall'alto si percepisce il prato che continua sulla copertura senza soluzione di continuità. Si inserisce tra le costruzioni anni sessanta ma sembra precederle nel tempo proprio come nelle intenzioni del progettista. Sono gli edifici anni sessanta ad essere stati costruiti attorno alle terme. Dal basso i muri in pietra diventano un prospetto di due piani che sorregge il cordolo in cemento della copertura a verde. Il primo piano è una massa continua scavata da poche finestre mentre al secondo piano due grandi loggiati lasciano intravedere lo spazio con la piscina scoperta e altre due grandi vetrate illuminano lo spazio interno. Le ringhiere in ottone che delimitano il loggiato sono arretrate di circa un metro rispetto al filo esterno della costruzione per enfatizzare la massa rocciosa e la profondità dello scavo. Alle piscine termali

23 Cfr. Peter Zumthor, *Pietra e Acqua*, in «Casabella» 648, Settembre 1997, pag. 56.

24 Ibidem

25 Cfr. Dietmar Steiner, *Bagni termali di Vals*, in «Domus», n. 798, Novembre 1997, pag.27.



12 Veduta esterna Terme di Vals con particolare del dislivello del terreno

si accede attraverso un percorso buio illuminato artificialmente che parte dal vecchio Hotel. Una volta superata la reception un lungo corridoio con piccole fontanelle dalle quali sgorga acqua curativa accompagna agli spogliatoi. L'acqua lascia sulle pareti il segno del suo scorrere lento. Negli spogliatoi ci si trova a circa tre metri dalle vasche termali che si raggiungono attraverso una cordonata in pietra limitata da una lunga ringhiera in ottone, i cui montanti tondi sono affogati nella pietra dalla quale sembrano nascere. Tutto l'edificio è costruito in lastre di pietra tagliate in modo diverso a seconda dello spazio che si attraversa. Ogni cosa all'interno della costruzione richiama il concetto della stratificazione. La pietra si accarezza con i piedi scalzi e con le mani quando si entra nelle vasche. Lo spazio è articolato attorno ad enormi pilastri abitabili che limitano lo spazio e regolano i percorsi. Quattro grandi pilastri centrali delimitano la vasca più grande e accolgono al loro interno piccole vasche di acqua fredda e le docce termali. Sui blocchi che delimitano lo spazio appoggiano i solai di copertura che costruiscono un insieme di elementi portati che non si toccano tra loro lasciando passare la luce che entra nella costruzione attraverso questi stretti "giunti di connessione" tra i solai. Lo spazio interno è continuo e tutti gli spazi sono intercomunicanti senza interruzioni, due grandi vetrate affacciano verso valle offrendo agli ospiti una zona di relax con una vista mozzafiato. Dall'interno si può accedere ad una vasca che è in continuità con l'esterno e immergersi nelle acque termali con un paesaggio di Vals, in tutte le stagioni, con il sole o con la pioggia o la neve. Al piano terra sono incassati nella zona adiacente al terrapieno gli impianti di depurazione e quelli di trattamento delle acque mentre nella parte esposta a valle trovano posto le stanze per i fanghi e i massaggi e tutti i trattamenti di fisioterapia. Le piccole stanze sono dotate di piccole aperture quadrate in prossimità di ogni lettino in maniera da consentire la vista all'esterno ai clienti che si sottopongono ai trattamenti. Come sempre nelle opere di Zumthor le aperture sono misurate in funzione dello spazio interno e delle visuali che riescono a ritagliare e non in funzione di capricci formali o per estetica del prospetto. Le terme sono lontane dalle esibizioni di giochi acquatici di molti impianti termali, si rivolgono a visitatori che vogliono rilassarsi. La costruzione offre un'esperienza corporea, l'atto del bagnarsi, del lavarsi richiama sensazioni di una sacralità ancestrale. Il contatto con la pietra e con le diverse temperature dell'acqua genera sulla pelle sensazioni autentiche che stimolano il silenzio e la riflessione. Nota Friedrich Achleitner in merito a Vals: «Benché sia possibile cogliere i vari passaggi che scandiscono il progetto e lo sforzo enorme compiuto per definire ogni dettaglio, a prima vista resta un mistero come la pesantezza possa tramutarsi in levità e l'involucro spaziale produrre una sensazione di così chiara libertà come avviene in quest'opera di Zumthor»²⁶.

26

Friedrich Achleitner, "Elementare profondità", in «Casabella», n.648, Settembre 1997, pag.59.

Il progetto per il centro internazionale di documentazione Topographie des Terrors, nasce su un concorso indetto nel 1993 in un sito dove sono presenti edifici che il regime nazista utilizzava come sede della Gestapo, del comando e del servizio di sicurezza delle SS. Il progetto non è stato realizzato ma è prova di come il processo progettuale dell'architetto svizzero parta da una radicalizzazione estrema del tema assegnato. L'edificio progettato da Zumthor parte dall'idea di racchiudere i resti degli edifici utilizzati dai nazisti all'interno di un involucro che non ha altro linguaggio se non quello dei suoi materiali e del loro assemblaggio. L'edificio è concepito come una struttura in legno ma realizzata in calcestruzzo armato prefabbricato, travi orizzontali sono assemblate a pilastri verticali, a formare una fitta maglia di strutture intervallate da chiusure in vetro, il principio di costruzione è additivo, non ci sono giunti di connessione ma soltanto giustapposizioni strutturali. In questo progetto Zumthor utilizza un principio che poi verrà realizzato in legno nello Steilneset Memorial di Vardo. Una struttura che consiste sostanzialmente nell'assemblaggio attraverso cavi in tensione di aste in cemento armato prefabbricate, che Zumthor chiama “Stabwerk”. La luce penetra tra un pilastro e l'altro e dall'interno è sempre possibile guardare verso l'esterno. L'obiettivo è come sempre quello di costruire un'atmosfera in cui la luce naturale possa essere protagonista. Il grande involucro ospita spazi per l'esposizione, lo studio, gli archivi, la biblioteca, un auditorium. L'involucro è concepito per costruire un diaframma tra l'esterno e l'interno delle singole funzioni che sono allocate in spazi sconnessi strutturalmente dall'involucro esterno. Tra i singoli corpi interni e l'involucro in cemento e vetro si costruisce una particolare spazialità che Zumthor chiama “spazio avvolgente”. Una sorta di diaframma sia spaziale che funzionale, infatti permette di costruire un comfort climatico intermedio tra l'esterno e l'interno dei singoli spazi. Il tema è la storia, il passato, lo spazio deve stimolare la riflessione, il terreno preesistente non viene modellato, viene compattato e inglobato all'interno dell'edificio con l'obiettivo di sentirne l'odore, di poterne percepire la presenza. La costruzione in pilastri è molto fitta e fa apparire all'esterno l'edificio come un volume unico e compatto anche se la superficie vetrata è pari al 50% della struttura. Un volume astratto che si oppone agli edifici preesistenti per la sua diversità, non dialoga. Il progetto del centro di documentazione a Berlino non è stato mai realizzato anche perché l'amministrazione cittadina lo riteneva irrealizzabile o molto dispendioso, ma la vicenda testimonia quanto Zumthor sia stato e sia intransigente rispetto all'idea del suo progetto e al nucleo essenziale del tema che quell'idea si porta dietro. Nucleo che non può essere scalfito se non distruggendo tutto il progetto. In quest'opera il riferimento a Joseph Beuys e al suo modo di lavorare con le cose è evidente e più volte rimarcato dallo stesso Zumthor. «Ho voluto lavorare con il luogo come Joseph

Beuys lavorava con certi materiali. L' edificio entra in relazione con le tracce della storia: i resti del muro, le colline di macerie, lo scavo delle rovine delle celle di reclusione e tortura. Si tratta di mettere in moto un processo fisico, emozionale, non intellettuale. La persona che visita il luogo deve commuoversi, non può solo guardare»²⁷.

²⁷ Chiara Baglione, Costruire con la memoria. Conversazione con Peter Zumthor, in «Casabella», n. 729 Dicembre 2004/Gennaio 2005, pag. 78.

Il padiglione Svizzero per l'expo di Hannover è un'installazione realizzata da Peter Zumthor nel 2000. La realizzazione del padiglione segue un concorso indetto dalla Confederazione Elvetica che ha scelto Peter Zumthor come architetto e responsabile dell'installazione e ne ha finanziato tutte le opere di realizzazione. La struttura del padiglione è composta da pareti autoportanti costituite da lunghe travi di legno, a taglio uniforme, sovrapposte una sull'altra e alternate a listelli di legno. Le travi e i listelli sono tenuti insieme senza l'utilizzo di colle, fori, viti, chiodi o giunti di qualsiasi natura. La loro solidità è assicurata da tiranti in acciaio costituiti da cavi in tensione che dalla base del muro composto da travi in legno, salgono fino alla sommità dove molle in acciaio contribuiscono a tenere compressi gli elementi lignei generando attrito tra gli elementi, come tanti leggeri morsetti i cavi e le molle tutelano le travi che terminata l'esposizione possono essere riutilizzate o vendute. Il progetto sembra lavorare per somma di parti esaltate nella loro unità e presenza. Gli elementi contribuiscono a costruire un tutto unitario di cui appare chiara la composizione a partire dal singolo elemento costitutivo, dal singolo listello che standardizzato e utilizzato centinaia di volte non perde la sua valenza come unità. La chiarezza sembra essere uno dei tratti distintivi del progetto. Le travi di larice sovrapposte costruiscono dei muri permeabili, che affiancati tra loro e consolidati attraverso l'utilizzo di travi di pino per collegamento, compongono delle unità costruttive regolari che vengono ripetute nella costruzione alternativamente in senso longitudinale e trasversale. Le tre lunghezze delle travi contribuiscono alla costruzione di una pianta a maglia, come in un tessuto, dove le singole unità costruttive si incastrano tra loro. Il padiglione è accessibile da tutti i lati e la luce, l'aria, possono attraversarlo così come le persone, il vento può risuonare attraverso le travi di legno e in alcuni punti anche la pioggia può penetrare. Le unità costruttive creano tra loro percorsi, cortili, piazze, spazi di sosta, dove i visitatori del padiglione si possono immergere e trovare ristoro, accompagnati da un sottofondo musicale che è parte integrante del progetto. Zumthor oltre ad essere l'architetto del padiglione è anche il direttore artistico di tutta l'operazione e ha concepito il padiglione come una cassa sonora che emettesse musica in ogni momento della giornata. Per questo, all'interno del padiglione, per tutta la durata dell'expo, vari gruppi di musicisti si alternavano per far risuonare le "cataste di legna" messe in piedi dall'architetto svizzero. Suonatori di salterio e fisarmonica si alternano dando vita ad una ricercata base sonora su cui si distinguono le voci delle soliste e dei solisti che cantano improvvisando. Un'installazione di luce artificiale di lettere luminose che colpiscono le travi di legno lasciando trasparire le venature, componendo parole o frasi in lunghe linee testuali, i caratteri cambiano la loro dimensione a seconda degli spazi esaltando ora l'intimità ora la profondità degli spazi. Una performance-installazione curata nei minimi

dettagli che denuncia la predisposizione di Zumthor a lavorare sull'apparato scenografico dell'architettura. Carattere peculiare delle performance è proprio la temporaneità, eppure quest'opera temporanea nasce per il tempo dei visitatori, per quel momento di relax che ristora e rigenera dopo decine e decine di padiglioni, di immagini, di sapori. Il padiglione svizzero si presenta nella sua semplicità come un momento di pausa, non affolla di immagini la mente dei visitatori, li culla, li accoglie, e non pretende di abbagliare ma si offre nella sua corporeità, nel suo profumo di legno tagliato di fresco. Le singole unità costruiscono una struttura labirintica in cui perdere il contatto con il tempo e con le sollecitazioni esterne. Nel padiglione di Hannover è chiara l'importanza che l'architetto svizzero attribuisce al tema e alla sua tematizzazione. Come afferma lui stesso parlando del suo padiglione: «...io non parto mai dalla tecnologia, ho sempre una idea architettonica, che ha molto a che fare con il luogo e con il tema»²⁸. Zumthor come ha espresso spesso nelle sue interviste, continua ad attribuire forte centralità al tema e al luogo dal quale scaturisce l'idea. Nel caso del padiglione per l'Expo di Hannover il tema era chiaro e stimolante, «la creazione di un luogo all'interno di un non luogo, l'Expo, e le questioni di costruzione, montaggio e smontaggio hanno determinato il modo di procedere e la tecnica utilizzata»²⁹.

28 Gunther Uhlig intervista a Peter Zumthor Peter Zumthor padiglione svizzero all'Expo 2000 di Hannover in «Domus», n.828, Luglio 2000, pag.25.

29 Ivi, pag. 27.



13 Particolare del muro di completamento Museo Kolumba. Modello architettonico in cartone pressato.

Il museo Kolumba nasce a partire da un concorso indetto dall'Arcidiocesi di Colonia per ospitare le opere della collezione del museo diocesano. La committenza aveva stabilito già prima di bandire il concorso la possibilità di costruire sui resti medievali e questa posizione è stata sicuramente un elemento fondamentale per consentire a Zumthor di sperimentare una costruzione che mira a costruire non un semplice completamento o ampliamento di una struttura esistente bensì una nuova unità, un nuovo tutto senza creare contrasto tra il vecchio e il nuovo. Nell'area delle rovine viene realizzata una grande hall che accoglie l'area archeologica e la cappella di Bohm, uno spazio a doppia altezza che in cui trovano posto 14 esili pilastri in acciaio affogati in un getto di calcestruzzo, attorno i quali si snoda una passerella a forma di spezzata costruita in legno di Padouk rossiccia che assume una estrema centralità in uno spazio molto rigoroso e severo. I pilastri sorreggono il novanta per cento del carico strutturale, conficcandosi nel terreno per una profondità di dodici metri, mentre il dieci per cento del carico grava sui muri perimetrali ottenuti dal completamento dei muri esistenti. Nella grande sala archeologica i muri in mattoni proseguono le murature tardo gotiche e nella parte alta si trasformano in pareti forate, "filtermaurerkerk", lasciando passare la luce e l'aria il che conferisce un'atmosfera senza tempo dove tutto sembra essere sospeso.³⁰ I mattoni completano la struttura esistente senza la volontà di enfatizzare il tema della connessione, non ci sono stacchi bensì continuità tra le pietre e i mattoni dei nuovi muri. Zumthor in questo caso non tratta le rovine come monumenti da esaltare con l'isolamento bensì come materia viva del progetto, come elementi materici che non hanno perso la loro forza strutturale e per questo gli rende maggior gloria. Le analogie con le coperture degli scavi romani di Coira si possono rintracciare in un'illuminazione che proviene dall'altro in maniera diffusa e che costruisce un'atmosfera di serena contemplazione, ma se a Coira i resti vengono isolati e tutto il tema del progetto è incentrato sulla leggerezza degli elementi dei percorsi e dell'involucro che denuncia la volontà di accostarsi con delicatezza al suolo nel rispetto delle rovine, a Colonia l'atteggiamento è ribaltato con un risultato stupefacente. I mattoni realizzati a mano utilizzati per realizzare il completamento delle mura tardo gotiche, sono posti in opera con una malta di spessore leggermente maggiore rispetto alle prescrizioni delle normative per ammorbidire ancora di più il tratto dei nuovi muri resi già più delicati dal processo di fabbricazione artigianale del mattone. Qui Zumthor ricorda l'utilizzo che Sigurd Lewerenz fa dello stesso materiale e riesce a raggiungere il suo scopo con uguale slancio poetico. Il mattone di colore grigio utilizzato per il museo Kolumba a Colonia ha riflessi gialli, verdi, rossi e blu ed è stato concepito per armonizzare meglio la nuova costruzione con

30

Cfr. Rita Capezzuto La luce del castello, in «Domus», n. 909, Dicembre 2007, pag. 43.

le mura esistenti. La sua fabbricazione è stata oggetto di lunghe ricerche e sperimentazioni che hanno condotto l'architetto in un pellegrinaggio in giro per l'europa durato due anni. Il mattone è stato scelto sin dall'inizio come materiale per costruire il museo perchè è un materiale da costruzione molto presente a Colonia ma il suo colore e le sue dimensioni dovevano essere fabbricate ad hoc. Il colore del mattone dipende tanto dal tipo di cottura che dalla quantità di ossigeno, dopo una lunga ricerca Zumthor ha optato per un mattone artigianale sottile e lungo, di dimensioni 54x21,5x4cm realizzato in una fabbrica Danese.³¹ La lunga ricerca ha necessitato mesi di sperimentazione e il risultato finale è frutto della capacità di agire artigianalmente messa in pratica dall'architetto svizzero. Il museo Kolumba oltre alle sue qualità spaziali e architettoniche ci narra di un processo costruttivo che sembra scomparire, dove la sperimentazione e la ricerca sono elementi fondamentali nel processo creativo e di realizzazione dell'opera e accompagnano il tema, l'idea iniziale verso la sua forma finale, corporea, materica. Alla ricerca del mattone giusto per completare i muri esistenti si è abbinata una lunga ricerca nel campo strutturale per rendere accettabile staticamente la nuova costruzione agli occhi delle autorità tedesche. I muri infatti sono monolitici e senza giunti di connessione grazie alla presenza di microlesioni controllate presenti in tutta la struttura proprio come le antiche costruzioni in mattoni.³² La costruzione presenta delle soluzioni originali anche sotto l'aspetto energetico, la struttura non ha canali di ventilazione, il rapporto tra muri e solaio doveva essere chiaro senza la presenza di controsoffitti, doppie pareti, dove alloggiare gli impianti. Negli ambienti l'aria penetra dal soffitto e viene aspirata dagli stacchi che si vengono a creare tra il pavimento e le pareti. Le pareti sono attraversate da un sistema di tubi nei quali scorre l'acqua a una temperatura tra i 18 e i 20 gradi, sfruttando la geotermia.³³ Al piano terra la struttura presenta due ingressi, uno che fa accedere alla cappella di Bohm immersa nel grande spazio a doppia altezza dell'area archeologica mentre un altro conduce all'interno del foyer del museo. Al foyer si accede superando il guardaroba che nega all'esterno la vista di un'ampia corte proprio alle spalle del foyer che appare come una sorpresa nel momento in cui si entra nel museo. Al primo e secondo piano ci sono gli spazi espositivi, i kabinett, spazi espositivi privi di illuminazione naturale, la matericità e l'illuminazione degli spazi contribuiscono a creare l'atmosfera e accompagnano i visitatori alla scoperta del museo, lo spazio è continuo e ricorda quello delle terme di Vals dove blocchi monolitici creano tra loro uno spazio fluido assumendo ora il ruolo di protagonisti ora quello di delimitare lo spazio. La riflessione sul materiale è sempre centrale, nella stanza dell'"armarium" che contiene i pezzi pregiati del museo Zumthor utilizza un rivestimento in velluto nero con un pavimento in terrazzo anch'esso nero, le pareti sono finite con un intonaco di argilla, anche i colori e l'illuminazione sono stati testati a lungo in scala 1:1 all'interno del museo precedente.

31 Cfr. Rita Capezzuto *La luce...*, cit., pag. 40.

32 Cfr. Chiara Baglione, *Un museo per contemplare*, in «Casabella», n. 760, Novembre 2007, pag.8.

33 Cfr. Ivi., pag.8.

Le scale strette e lunghe come nel museo di Bregenz consentono di passare dal primo al secondo piano. Da una riflessione sugli spazi interni nascono le aperture dalle quali si può vedere la città di Colonia. In prevalenza al secondo livello le aperture segnano i limiti dello spazio centrale del corpo a sud e si trasformano in veri e propri caleidoscopi sulla città. Le finestre sono poste in opera con il controtelaio fuori la parete muraria, per esaltare la vista e costruire una continuità tra interno ed esterno senza l'interruzione della cornice che regge il vetro. Il museo Kolumba è forse una delle opere meno spettacolari di Zumthor ma trae dalle sue opere precedenti i rispettivi caratteri peculiari unendoli in un tutto capace di emozionare con un uso sapiente della luce, dei materiali. A Colonia è facile intravedere l'esperienza di illuminazione dall'alto maturata negli scavi archeologici di Coira, la ricerca paziente e artigianale del materiale adatto alla costruzione, già sperimentata a Vals, l'uso di soluzioni low tech che tutelano la matericità dell'opera senza intaccarne il comfort, la compresenza di un'opera nuova con una antica come sperimentato già con la piccola casa Gugalun, dove la percezione di un tutto unico e nuovo è esaltante, e la preesistenza, come nel museo di Colonia, diventa materia viva del progetto. A Colonia è evidente quanto il tempo sia importante nell'opera di Zumthor e nel processo che conduce dall'idea, il tema come lo chiama lui stesso, alla configurazione formale e costruttiva degli spazi. Gli anni trascorsi per delineare i tratti del mattone da utilizzare per la costruzione, le sperimentazioni in scala 1:1 della giusta tessitura e dei colori degli interni, le prove statiche, restituiscono al progetto un tempo che ormai gli è stato sottratto e che Zumthor riesce ancora a conservare. Il Kolumba nasce per esigenze di contemplazione e di riflessione e volutamente la fabbrica si sottrae alla spettacolarizzazione, non si presta ad una percezione veloce e superficiale ma richiede anch'essa tempo per essere attraversata, vissuta, percepita con tutti i sensi. Il Kolumba è, parafrasando le parole di Le Corbusier, una macchina per emozionare.

"Sammlung Kunsthaus Bregenz"



14 Modello architettonico della Cappella di Bruder Klaus

La cappella costruita da Zumthor nella regione dell'Eifel in Germania nei pressi di Mechernich nasce per volontà di due agricoltori che, ritirati dalla loro attività, hanno deciso di costruire sulle loro terre una cappella dedicata al santo Niklaus von Flue, come segno di riconoscenza per la lunga vita che Dio ha concesso loro nonostante la malattia al cuore del marito. Niklaus von Flue, patrono della Svizzera, meglio noto come Bruder Klaus visse nel XV secolo nel cantone di Obwalden, fu podestà e ufficiale militare, sposato con Dorothea con cui ebbe dieci figli, a cinquant'anni scelse di abbandonare la vita familiare per ritirarsi come eremita in una gola tra le rocce. La coppia di agricoltori ha chiesto espressamente di partecipare alla costruzione dell'opera³⁴ per quanto gli fosse possibile e di utilizzare l'aiuto di alcuni vicini e di lavorare sotto la supervisione di pochi operai specializzati. All'inizio i committenti avevano intenzione di costruire un monumento che non fosse dotato di spazio interno ma, con il tempo, Zumthor è riuscito a convincerli per un progetto che lo appassionasse e coinvolgesse maggiormente. Definito il tema centrale del progetto e chiarito il programma Zumthor realizza un primo progetto che si serve della luce artificiale ottenuta dall'installazione di pannelli solari lungo tutta la facciata verso sud, all'interno della costruzione delle fibre ottiche riproducevano i capelli di un angelo³⁵. Nel corso del tempo, un tempo durato due o tre anni, Zumthor ha abbandonato questa idea per ritornare agli elementi fondamentali, aria, acqua, terra e fuoco. Il ritorno ad elementi fondamentali della vita sulla terra ha portato il progetto verso un percorso che è durato altri due o tre anni e che alla fine è riuscito a contenere tutti gli elementi fondamentali in un modo che all'inizio del progetto non era stato immaginato. Il nuovo progetto ha previsto la costruzione di un prisma in calcestruzzo armato, alto 24 metri, che si impone come elemento regolatore nelle dolci campagne dell'Eifel. Questa torre monolitica conserva uno spazio interno organico ricavato con un processo tanto arcaico quanto sperimentale che dall'esterno è semplicemente inimmaginabile. Per rispondere ai bisogni dei committenti il processo costruttivo parte con la realizzazione di una struttura in pali di legno che assomiglia ad una tenda indiana. La struttura è composta da 112 pali di legno che si assottigliano verso l'estremità e che sono stati ottenuti dall'abbattimento

34 Stefano Casciani, Il Santo e l'Architetto, in «Domus», n. 906, Settembre 2006, pag. 52.

35 Cfr. Chiara Baglione, Costruire col fuoco: la cappella nell'Eifel, Conversazione con Peter Zumthor, in «Casabella», n. 747, Settembre 2006, pag. 66.

"Sammlung Kunsthaus Bregenz"



15 Modello architettonico della Cappella di Bruder Klaus, vista dal basso dello spazio interno.

di altrettanti alberi presenti sui terreni dei committenti. La struttura di legno si organizza costruendo una pianta che richiama una immagine vagamente fetale, si trasforma in un cassero a perdere su cui ogni giorno, per 24 giorni, vengono colati cinquanta centimetri di calcestruzzo ottenuto mescolando ghiaia di fiume, sabbia dal colore giallo con riflessi rossi e cemento bianco.³⁶ Il calcestruzzo è stato gettato senza addensanti e senza vibrazioni. È stato semplicemente battuto. I casseri esterni sono stati mantenuti alla struttura lignea esterna grazie a degli scarti di tubi procurati dal fratello del committente. La sovrapposizione dei getti è visibile sia all'esterno che all'interno del grande parallelepipedo in cemento e denuncia in maniera chiara sia il procedimento costruttivo che i suoi tempi. Una volta completato il getto la struttura lignea è stata eliminata appiccando il fuoco all'interno della costruzione in cemento. Come nelle antiche carbonaie a legna si sono fatti bruciare i pali lentamente e senza ossigeno in modo che subissero una combustione incompleta e che rimpicciolendosi potessero essere asportati. La combustione è durata circa tre settimane e ha consegnato uno spazio interno eroso dal fuoco dove il fumo e il carbone hanno impregnato il cemento conferendogli un odore legato al processo della sua costruzione.³⁷ Lo spazio interno così ottenuto riceve la luce soltanto dall'alto dove un'apertura a forma di oculo è stata lasciata per permettere anche all'acqua di entrare all'interno della cappella e dai fori lasciati per consentire il collegamento tra le sponde dei casseri in legno dove sono state collocate trecento perle di cristallo soffiate a bocca come chiusura dei fori nel cemento. La pioggia si accumula sul tetto per poi cadere all'interno della costruzione dove un pavimento in piombo fuso è pronto ad accoglierla. Una lieve depressione nel pavimento fa sì che l'acqua formi una piccola pozza all'interno dello spazio per poi defluire all'esterno nel momento in cui aumenta. All'interno gli arredi sono essenziali, una panca in legno di tiglio, una scultura di Hans Josephson e un piccolo contenitore per le candele. All'esterno l'unico segno che denuncia la sacralità dello spazio è una piccola croce in metallo. La cappella stupisce per la sua severa austerità, la sua durezza e la sua semplicità sono volutamente ispirate alla vita di Bruder Klaus che visse in una piccola capanna in una gola fra le rocce. Quest'opera non nasce dalla volontà di diventare un manifesto per il ritorno all'uso arcaico degli elementi peculiari dell'architettura, eppure, la sua costruzione, il processo di realizzazione e il risultato finale invitano a riflettere sulle peculiarità dell'architettura. Zumthor si guarda bene dall'esaltare lo sperimentalismo di questa architettura ponendo spesso l'accento su quanto il processo sia stato lungo e tortuoso per raggiungere un risultato finale.

36 Cfr. Chiara Baglione, Nel silenzio, in «Casabella», n. 758, Settembre 2007, pag. 144.

37 Ibidem

Il committente di questo progetto è un collezionista privato d'arte che voleva costruire all'interno dell'isola dei musei a Berlino una struttura che potesse contenere tre piani di gallerie espositive e due appartamenti. Il tema è stato interpretato attraverso l'utilizzazione di un sistema di blocchi pieni in marmo di Carrara che coadiuvati da blocchi in calcestruzzo armato cavi sostenevano i solai piani e la copertura. Il piano terra e l'ultimo piano sono pensati per dare l'immagine di blocchi piani, al quarto piano i due appartamenti affacciano su dei patii interni che permettono una totale introversione alle abitazioni. Il corpo scale è collocato al centro dell'edificio, di forma rettangolare, e funge da "chiodo" per la spazialità interna. Ancora una volta le scale sono protagoniste dello spazio, pure essendo confinate all'interno di un vano che le contiene giocano un ruolo da protagoniste in tutta la composizione. I grandi blocchi marmorei, distaccati tra loro, a conformare dei grandi pilastri, costruiscono un ritmo in facciata che lascia penetrare la luce naturale all'interno della galleria espositiva. Come osserva Barbara Stec: «l'edificio trae la sua forma e la sua struttura interna da un impianto figurativo di masse portanti e spazi vuoti. In questo procedimento compositivo, la massa diventa forma positiva e il vuoto, lo spazio libero tra le masse, forma negativa. Le due forme si integrano perfettamente. Le figure base complementari, quella scura della massa e quella chiara dello spazio libero, oltrepassano lo stretto rettangolo del sito, integrandosi con gli edifici vicini e con il cortile interno preesistente, che entrano così a far parte della composizione d'insieme»³⁸. Il progetto mette in rilievo il procedimento per "masse cave" utilizzato spesso da Zumthor, corpi apparentemente monolitici che contengono funzioni e figurativamente sorreggono la struttura e conformano lo spazio. Spazio che trova la sua conformazione tra le relazioni che questi blocchi costruiscono tra loro. Come nelle terme di Vals, come nella casa degli artigiani in Austria.

38

Barbara Stec, conversazione con Peter Zumthor in «Casabella», n. 719, Febbraio 2004, pag. 14.

Il complesso di quattro corpi di fabbrica nasce nel Canyon di Almanna nei pressi di Sauda in Norvegia. In una ex mina di zinco chiusa nel 1899 e attiva dal 1882. Il progetto nasce per la volontà del governo locale di ampliare le possibilità di visita del sito che conserva ancora i percorsi attraverso cui i minatori riuscivano ad estrarre i minerali. Il sito di Sauda si trova nei pressi della National Highway 520, che fa parte di una rete di percorsi turistici della Norvegia. Zumthor si concentra sulle preesistenze in legno che servivano a sorreggere la piattaforma dalla quale venivano lanciati i grossi massi estratti per frammentarli in tanti piccoli pezzi e sulle fondamenta di altre strutture di supporto alla miniera. Il progetto che nasce conduce ad una nuova esplorazione formale partendo da un vecchio metodo costruttivo. Esili elementi in legno vengono connessi tra loro a formare un impalcato simile a quello di una palafitta che sostiene una copertura in lamiera. L'impalcato che si adatta ai diversi dislivelli del terreno e alle diverse collocazioni conforma tutti e quattro i corpi di fabbrica e ne costituisce la struttura esterna su cui viene appoggiato un parallelepipedo in legno nei quali vengono alloggiate le funzioni. Il metodo costruttivo e la scomposizione tra elementi portanti e involucro spaziale ricorda il procedimento utilizzato per lo steilneset memorial di Vardø. A Vardø la costruzione si compone di due elementi, una lunga galleria sospesa rispetto al suolo, sostenuta all'interno di telai in listelli di legno. Sessanta portali in legno, collegati tra loro, sostengono una struttura in tessuto che ospita la galleria sospesa rispetto al suolo e agganciata ai cavalletti con dei cavi in acciaio. Gli elementi in legno sono in pino massiccio, ogni trave è stata ricavata da un singolo tronco. La struttura tessile è realizzata con fibra di vetro pesante, le fibre sono state cucite con la macchina da cucire e fonte di ispirazione sono state le vele delle barche utilizzate dai pescatori del posto. Le connessioni degli elementi in legno sono realizzate con la giustapposizione dei listelli, utilizzando listelli quadrati e connettendoli tra loro senza utilizzare giunti di connessione. I giunti sono spartani e solidi. L'esile struttura in legno, mantiene sospesa la struttura tessile, proprio come nel progetto di Sauda la struttura in legno mantiene il blocco delle funzioni. All'ingresso del sentiero trova collocazione il primo dei quattro corpi di fabbrica, costruito su di un muro in pietra e a sbalzo verso lo strapiombo, accoglie i servizi e permette ai visitatori di entrare nell'area attraverso una scala in pietra che conduce nel canyon. Il secondo edificio che si incontra lungo il percorso è un piccolo caffè utilizzato dai turisti in estate e concepito per essere fruito anche dagli abitanti della zona per piccoli eventi o mostre. In successione si possono incontrare il museo dei minatori e un area staging.

"Sammlung Kunsthaus Bregenz"



16 Modello architettonico dello Zinc Mine Museum, veduta esterna.



17 Modello architettonico dello Zinc Mine Museum, veduta esterna.

"Sammlung Kunsthaus Bregenz"



18 Modello in cartone Leis Houses

Il progetto nasce dalla volontà di reinterpretare le tradizionali tecniche di assemblaggio del legno per costruire qualcosa di contemporaneo. Un complesso di tre edifici collocati lungo le colline nei pressi di Vals. La tecnica costruttiva utilizzata è quella tradizionale della congiunzione di travi di legno, l'elemento che distingue la tecnica costruttiva rispetto al passato è che gli elementi vengono sagomati attraverso una fresa computerizzata che modella tutti gli elementi in base ad un modello tridimensionale e restituisce il complesso dei pezzi da assemblare. Lo spazio e le connessioni interne sono articolati in maniera da costruire una continuità tra gli ambienti. Il rapporto con il paesaggio conforma lo spazio interno e la configurazione esterne, infatti nella casa per Annalisa Zumthor ad esempio la stanza da letto e la cucina sono collocati a sbalzo rispetto al filo della facciata, come degli enormi bow window. La scala, come molte opere di Zumthor è stretta e lunga, senza pianerottoli di interpiano, una lunga fila di gradini che conduce attraverso i piani dell'edificio. Tutto l'interno è conformato in legno, le pareti, il soffitto, il pavimento. In quest'opera Zumthor ha potuto riprendere quella tipologia costruttiva che lui stesso aveva rilevato durante gli anni in cui lavorava presso l'Ufficio cantonale per i monumenti storici del Cantone dei Grigioni. A Vals, in questo complesso di case, Zumthor ha potuto riutilizzare una tecnica che credeva stesse scomparendo per conformare degli spazi assolutamente contemporanei.



19 Modello architettonico Steilneset Memorial. Legno e tessuto.

Lo Steilneset Memorial è stato costruito da Peter Zumthor e Louise Bourgeois nei pressi di un piccolo villaggio di pescatori. Al nord della Norvegia. Un monumento commemorativo per le streghe bruciate nella contea di Finnmark a Vardø. Il lavoro ha rappresentato l'ultima opera dell'artista che ha lavorato insieme a Zumthor per realizzare il memoriale. Zumthor in un'intervista su Klat Magazine risponde così a Francesco Garutti che chiedeva come era stato lavorare con l'artista: «Ci era stato chiesto di fare un monumento commemorativo, lei come artista, io come architetto. Le ho chiesto di iniziare per prima, ma lei voleva che fossi io a cominciare. Allora ho presentato il mio progetto, la mia interpretazione dell'incarico, e lei ha reagito con la sua installazione. Così adesso ci sono due monumenti commemorativi: un padiglione di vetro con dentro un fuoco che brucia, riflesso da enormi specchi, e il mio corridoio di accesso lungo quasi centoventi metri. Si tratta di uno spazio in tessuto i cui novantuno finestre e altrettante lampadine illuminano un testo biografico dedicato a ciascuna delle novantuno vittime. Lo spazio rimane sospeso all'interno di una struttura di legno. È un passaggio stretto. Due rampe d'accesso a ogni lato. Entrambi gli edifici, il corridoio e il padiglione, sono situati esattamente nei punti della spiaggia dove le donne furono bruciate»³⁹. Il progetto evidenzia il rapporto radicale di Peter Zumthor con la natura del tema e la sua radicalizzazione. Sempre in un'intervista di Garutti su *Abitare*, Zumthor sintetizza la costruzione esprimendo il progetto con una linea ed un punto. La costruzione si compone di due elementi, una lunga galleria sospesa rispetto al suolo, sostenuta all'interno di telai in listelli di legno. La successione dei 60 portali in legno, collegati tra loro, sostengono una struttura in tessuto che ospita la galleria sospesa rispetto al suolo e agganciata ai cavalletti con dei cavi in acciaio. Gli elementi di legno sono in pino massiccio, ogni trave è stata ricavata da un singolo tronco. La struttura tessile è realizzata con fibra di vetro pesante, le fibre sono state cucite con la macchina da cucire e fonte di ispirazione sono state le vele delle barche utilizzate dai pescatori del posto. Le connessioni degli elementi in legno sono realizzate con la giustapposizione dei listelli, utilizzando listelli quadrati e connettendoli tra loro senza utilizzare giunti di connessione. I giunti sono spartani e solidi. L'esile struttura in legno, mantiene sospesa la struttura tessile, all'interno della quale un lungo corridoio dipinto di nero, è interrotto da lame di luce che entrano dalle 91 bucatore collocate lungo il percorso. Le 91 finestre ricordano le 91 vittime, che accusate di stregoneria, furono messe al rogo alla fine del 500'. Il percorso è lungo circa 150 metri ed è accessibile dalle due estremità della struttura

39 Garutti Francesco, Peter Zumthor e Louise Bourgeois in memoria di 91 persone condannate al rogo 400 anni fa, in «*Abitare*», n. 516, 2011, pag. 96.



20 Modello architettonico Steilneset Memorial. Legno e tessuto.

sospesa.⁴⁰ I cavalletti in legno sembrano riprendere le strutture utilizzate dagli abitanti del posto per l'essiccazione. I listelli in legno appoggiano al suolo tramite dei giunti in acciaio, la copertura, leggera, in lamiera ondulata, protegge il grande baco di stoffa dalle intemperie. L'opera di Zumthor è completata dall'installazione di Louise Bourgeois che ha costruito una scatola di vetro che contiene una fiamma. Proprio nel punto in cui storicamente, si ricorda che venissero messi al rogo gli imputati. Grandi specchi convessi completano l'installazione e contribuiscono a distorcere le immagini che si percepiscono all'interno dell'opera. Questa costruzione di Zumthor oltre ad essere importante per la stretta collaborazione tra l'architetto e l'artista, ci racconta di alcune tematiche emergenti nelle opere di Zumthor. Il radicamento al luogo, che avviene attraverso l'utilizzo di immagini ricorrenti nella memoria degli abitanti e degli utenti. Lo studio attento del tema. In questo caso l'architetto svizzero non vuole esprimere solidità e presenza, ma raccontare uno strano equilibrio fragile, proprio forse quell'equilibrio e quella fragilità che la memoria richiede. Il grande baco di stoffa, vibra leggermente quando il vento soffia forte, costruendo un rapporto con la natura che non si interrompe una volta entrati nella struttura. La soglia come tutte le sue opere, è un elemento quasi sacralizzato. Si accede all'ambiente interno attraverso due ponti in legno che sfruttano il dislivello del terreno per collegare l'esterno con l'interno sospeso. L'utilizzo di una tecnica costruttiva spartana, fanno dell'edificio un'opera che non cerca la sua affermazione attraverso soluzioni tecnologiche che impressionino ma proprio grazie ad un utilizzo innovativo di tecniche tradizionali e apparentemente semplici, la costruzione si inserisce nel contesto in maniera decisa senza entrare in conflitto con il luogo. Una struttura che nel suo completo distacco dal suolo accentua la sua autonomia e allo stesso tempo valorizza il sito, con la sua orizzontalità mette in rilievo le forme naturali. Una linea e un punto, appunto.



21 Modello architettonico Nomads of Atacama Hotel, Chile.



22 Modello in sapone del New City Gate with Theater and Café, Isny im Allgäu, Germany.



23 Veduta esterna Bregenzerwal House of Craftsmanship

Il progetto per la casa degli artigiani nella regione della Bregenzerwal nasce per diventare un punto di riferimento per il consorzio artigiano della zona. Consorzio nato nel 1999 che con la costruzione di questo progetto si pone come obiettivo quello di costruire un polo di esposizione delle opere artigianali, di discussione tra professionisti, una casa degli artigiani e del design nel senso ampio del termine. Il progetto interpreta la commessa immaginando una struttura che possa essere radicalmente flessibile ed accogliere tutte le funzioni necessarie ad alimentare la vita della struttura. Per questo è stata costruita un'ampia sala di circa 800 metri quadrati che si innesta nei pressi della vecchia stazione ferroviaria di Andelsbuch. Per coprire uno spazio così ampio e per garantire una elevata flessibilità è stato necessario costruire una enorme copertura piana a maglia quadrata che ricorda alcune delle opere di Mies van der Rohe. La copertura è sostenuta apparentemente da quattordici pilastri in legno e poggia su tre strutture in cemento armato. I pilastri sono collocati nello spazio interno e lo spazio è delimitato da ampie vetrate che enfatizzano il carattere commerciale dell'edificio. I pilastri servono soltanto a supportare la copertura e non ne reggono il totale peso. La grande copertura piana è di colore legno ed a prima vista sembra richiamare in maniera diretta le coperture in acciaio di Mies. Zumthor per la sua copertura, come in altre opere, utilizza il legno e lo utilizza mascherandone, a prima vista, la sua reale natura. Altre volte l'architetto svizzero ha utilizzato il colore per conferire al materiale un potenziale espressivo differente. Come nella copertura per gli scavi di Coira o per l'interno della cappella Sogn Benedegt a Sumvig, dove il legno è dipinto color argento per conferire autonomia ai pilastri e smaterializzare l'involucro di rivestimento. Il protagonista del progetto è la copertura piana, alta circa un metro e mezzo, copre una superficie di circa 1600 metri quadrati. La copertura poggia su tre blocchi cavi in calcestruzzo armato che contengono i corpi scale che conducono al piano interrato, una cucina e altre attrezzature. Due blocchi interrompono lo spazio interno e la chiusura in vetro, un'altro è collocato all'esterno dell'aula vetrata. La copertura a cassettonato contiene tutti gli impianti elettrici e all'interno delle casse vuote un rivestimento in tessuto per migliorare l'acustica. È concepita su un modulo quadrato che contiene nove casse, ogni quadrato è di circa cinque metri e compone una copertura rettangolare di 3 x 14. La copertura sporge per circa 5 metri dai pilastri interni e per circa tre metri e mezzo dalla cortina di vetro che delimita lo spazio interno. I moduli alle estremità dei lati corti sono di 11 cm più piccoli rispetto ai moduli che compongono il resto della copertura. Lo spazio esterno è pensato per accogliere eventi all'aria aperta, mentre l'interno, flessibile, si modella anche grazie all'uso di lunghe tende in tessuto appese al soffitto. La grande copertura è anche il tema enfatizzato nella costruzione della Bregenzerwal house che conferisce carattere al progetto.

Il Secret Garden è un padiglione temporaneo ideato da Zumthor per la Serpentine Gallery a Londra. La rassegna fu ideata nel 2000 con lo scopo di ospitare sul suolo britannico architetti che non avevano mai costruito nessuna opera in Inghilterra. Il padiglione di Zumthor interpreta nella totalità la sua natura temporanea, costruito in legno sfrutta un rivestimento in tessuto irrorato con materiale bituminoso. L'edificio reinterpreta il concetto di hortus conclusus, un parallelepipedo che ospita una corte in cui l'olandese Piet Oudolf ha collocato un giardino multiforme, con colori e piante da ammirare che risaltano ancora di più sulle pareti nere dell'edificio costruito da Zumthor⁴¹. Il parallelepipedo nero, punta ad emozionare i visitatori e a condurli in una atmosfera di silenzio e meditazione. Dall'esterno si accede attraverso una bucatina senza enfasi che conduce in un corridoio che si snoda nei limiti dell'edificio e nella sua semi oscurità produce nel visitatore un distacco rispetto al mondo esterno. Distacco accentuato quando il visitatore si trova catapultato nella corte interna, in cui la luce improvvisa genera emozione e sorpresa. Il tetto con l'impluvio verso l'interno della corte, anch'esso nero e ricoperto con materiale bituminoso, ritaglia una porzione di cielo che sovrasta il giardino. Il tema della commessa è stato come sempre interpretato nella sua totalità, una struttura leggera e smontabile che però nelle soluzioni del rivestimento e nella scelta distributiva negano la natura "leggera" dell'intervento. In questa opera è evidente come l'esterno delle costruzioni di Peter Zumthor non permetta chiaramente di immaginare quella che è la spazialità interna. Anzi, in questo intervento, le facciate mute, enfatizzano la sorpresa di uno spazio aperto e scoperto che trova nella luce zenitale l'unico punto di illuminazione e nel cielo l'unico contatto con l'esterno. Un luogo dove contemplare la natura e dove raccogliersi, che rispetto ai padiglioni realizzati nella stessa rassegna mette alla luce vari interrogativi. L'architetto svizzero ha qui puntato come sempre su un uso dei materiali radicale e sulla centralità dello spazio

41

Cfr. Garutti Francesco, Peter Zumthor - Secret Garden, in «Abitare», n. 516, Ottobre 2011, pag. 107.

3. Tra ideazione e realizzazione

I progetti di Peter Zumthor osservati nella loro totalità possono generare numerosi interrogativi e forse destabilizzare la comprensione della sua opera e del suo lavoro. Se si osservano ad esempio opere non realizzate come il progetto per il New City Gate di Isny in Germania o la torre albergo a Vals si è portati a credere che queste siano opere sperimentali o frutto di una deriva espressionista. Una deriva rispetto ai principi spesso attribuiti alle sue architetture. Occorre da subito liberarsi dallo stereotipo che avvolge la sua figura, quello dell'architetto artigiano, che lavora in bottega come un orafo medioevale. Nelle costruzioni dell'architetto svizzero "si ritrovano tutte le esperienze del moderno, dal trattamento dello spazio ai metodi seriali di costruzione, a dimostrazione del fatto che il carattere artigianale loro riconosciuto gioca in realtà, un ruolo marginale."⁴² Un ruolo marginale che è possibile evidenziare anche grazie ad un processo ideativo costruito su una riflessione teorica molto profonda che ne definisce i tempi e gli strumenti, e che trova nell'idea una componente predominante. Zumthor conferisce all'idea una notevole importanza, è il punto di partenza di ogni suo progetto, poi "domata" attraverso un processo di verifica e implementazione rigoroso, lento e singolare. Analizzare il suo processo creativo ci permette di comprendere la natura di tutte le sue opere, perchè il suo pensiero è evidente in ogni fase del processo creativo e in ogni scelta compiuta per definire gli strumenti da utilizzare. Zumthor restituisce molte riflessioni sull'importanza dell'idea nel suo lavoro, sulla concezione degli strumenti di rappresentazione e in generale sul suo metodo di lavoro, dove ogni elemento gioca un ruolo determinante per raggiungere la configurazione architettonica finale. Attraverso la lettura dei suoi scritti, delle sue interviste e la visione diretta di opere e modelli architettonici è possibile ricostruire con chiarezza quello che è il suo approccio al progetto, al luogo, al tema, alla costruzione dell'architettura. Zumthor unisce alla capacità di pensare per immagini il bisogno di alimentarle attraverso modelli architettonici, disegni, discussioni, per raggiungere il suo desiderato risultato finale. Nelle pagine seguenti, per chiarezza, tutte le tematiche rintracciate saranno presentate in quattro parti che permettono di mettere in evidenza quali sono gli elementi che supportano e alimentano l'immaginazione, come sono concepiti gli strumenti di rappresentazione e il valore del tempo e dello spazio di lavoro. Perché le sue immagini interiori si materializzano nel tempo e nello spazio. In un tempo singolarmente lungo per la contemporaneità e in uno spazio, questo sì, molto vicino a quello di una bottega artigianale. Il tempo e lo spazio di lavoro gli permettono, così come i disegni e i modelli architettonici di alimentare la capacità immaginativa⁴³ e critica. Le sue idee e i suoi progetti prendono forma e

42 Friedrich Achleitner, Peter Zumthor: Ritorno...Op.Cit, pag.55.

43 Osservare il suo processo creativo ci permette di riflettere su tematiche come i processi di immaginazione. Termine che nella contemporaneità viene distorto dall'orgiastica produzione di immagini che, per i fini più disparati, colonizzano i nostri paesaggi mentali. Come osserva Juhani Pallasmaa "le nozioni di "immagine" e di "immaginazione" sembrano essere in stretta relazione. Tuttavia, Kearney registra come molti commentatori oggi parlino di "declino dell'immaginazione". Egli elabora un'altra allarmante suggestione, ossia che la vera nozione di creatività immaginativa potrebbe presto rappresentare una cosa del passato.Nell'eventualità in cui le nostre autonome capacità di immaginazione e di giudizio critico, com'è paventato, si indeboliscano veramente, è inevitabile che le nostre esperienze e il nostro comportamento corrano il rischio di venire condizionati da immagini le cui origini e intenzioni non siano identificabili. L'indebolimento dell'immaginazione suggerisce anche una conseguente contrazione del senso empatico ed etico» Juhani Pallasmaa, , L'immagine incarnata... Op.Cit. pag.19.



“Sammlung Kunsthaus Bregenz”

24 Modello architettonico Chiveston House, Devon, Inghilterra.

corpo in modelli e disegni che esistono in quanto abitano il luogo di lavoro, lo permeano nel tempo, lo abitano, assumono una loro corporeità e una loro presenza. Solo la loro presenza nello spazio permette una costante riflessione e una osservazione diretta e senza mediazioni. Le idee attraverso i modelli conquistano un ruolo nella realtà.⁴⁴

44 Oggi il significato di realtà è completamente distorto e l'architettura è ridotta al dominio dell'immagine commercializzate e retinica, dove c'è una continua dissipazione di forme e la perdita di contenuti, molti si interrogano sul ruolo dell'architettura nel prossimo futuro. Il mio interesse verso l'opera di Zumthor nasce dalla convinzione che come afferma Julian Pallasmaa « In un mondo di simulazioni, simulacri e virtualità il compito etico degli architetti è quello di fornire una pietra di paragone del reale » in Juhani Pallasmaa, *L'immagine incarnata...* Op.Cit. pag.28.

3.1 Alimentare l'immaginazione

Peter Zumthor affida al processo immaginativo un ruolo centrale nel suo lavoro. Attraverso la costruzione di immagini interiori o immagini mentali riesce ad alimentare la costruzione dell'idea che dà vita al progetto, interrogando il tema, il luogo e la propria memoria. La combinazione di questi elementi, accompagnata da un processo di materializzazione dell'idea molto lento, conduce alla costruzione dell'architettura. In questo, il suo lavoro, è più simile a quello di un fisico che a quello di un artigiano.⁴⁵ Nelle prime righe di *Pensare Architettura* fa immediatamente riferimento al ruolo centrale dell'immagine nel suo approccio: «Quando penso all'architettura, dentro di me scaturiscono delle immagini. Molte legate alla mia formazione e alla mia pratica di architetto. Racchiudono la conoscenza professionale che ho acquisito nel tempo. Altre hanno a che fare con la mia infanzia»⁴⁶. Quando Zumthor parla di immagini non si riferisce alle immagini retiniche, fotografiche, a cui la contemporaneità ci sta abituando bensì all'immaginario mentale, profondo, «strumento della percezione e del pensiero, del linguaggio e della memoria»⁴⁷. Pensare per immagini permette all'architetto svizzero di raggiungere una nuova conformazione del mondo, che scaturisce nella sua mente in maniera intima. Non interpreta l'ideazione come una fulminea illuminazione, quanto piuttosto come un processo lento e faticoso attraverso il quale si arriva alla materializzazione dell'architettura. Il processo di “Alambicco” che molti architetti adottano per l'espressione architettonica, in Zumthor avviene già nel processo creativo che viene caricato da esperienze ed emozioni. «...Il nocciolo vero e proprio dell'architettura ambita nasce attraverso l'emozione e l'ispirazione. Gli istanti preziosi dell'ispirazione si producono nel corso del lavoro paziente. In seguito alla manifestazione subitanea di un'immagine interiore o alla realizzazione di un nuovo tratto nel disegno, l'intera ossatura progettuale sembra mutarsi e riformarsi nella frazione di qualche secondo».⁴⁸ La parola immagine viene spesso utilizzata, da teorici e artisti, in riferimento a fenomeni perlopiù visivi e percettivi mentre nella riflessione di Zumthor è chiaro il riferimento all'immagine come strumento che incarna inizialmente l'opera. Le immagini interiori di Zumthor possono essere assimilate a quelle che gli psicologi e gli psicolinguisti chiamano immagini mentali o rappresentazioni neurali e che hanno visto negli ultimi decenni una crescente affermazione del loro ruolo nel linguaggio e nel pensiero.⁴⁹ L'idea iniziale si manifesta attraverso un'immagine interiore, come detto, alimentata dal luogo, dal tema e dalla memoria. Questi elementi convivono sempre in tutte le idee iniziali

45 Come afferma Carlo Rovelli: «la scienza che prima di essere esperimenti, misure, matematica, deduzioni rigorose, è soprattutto visioni. La scienza è un'attività visionaria. Il pensiero scientifico si nutre della capacità di vedere le cose le cose in modo diverso da come vedevamo prima» in Carlo Rovelli, *Sette Brevi lezioni di fisica*, Adelphi Edizioni, Milano, 2014, p.31.

46 Zumthor P., *Pensare Architettura*, Electa, 2003, p.7.

47 Juhani Pallasmaa, *L'immagine incarnata...*, cit., pag. 9.

48 Peter Zumthor, *Pensare...*, cit., p. 15 - 18.

49 Cfr. Juhani Pallasmaa che afferma “si tende a credere di pensare e di comunicare attraverso parole e strutture linguistiche, quando di fatto pensiamo e comunichiamo attraverso immagini e modelli mentali o schemi neurali. Instancabilmente continuiamo a costruire, confrontare, immagazzinare e scambiare modelli mentali o neurali che sono mediati ed elaborati attraverso strutture linguistiche e parole. Recenti ricerche psicolinguistiche hanno confermato in modo convincente l'utilizzo delle immagini mentali e dei modelli neurali nei processi del pensare e del parlare” in Juhani Pallasmaa, *L'immagine...*, cit., pag.32.



25 Modelli in sapone Summer Resturant 2003 - 2011. Prove di sviluppo della sagoma esterna, i modelli di studio testimoniano il modo di alimentare l'immaginazione, attraverso modelli che non sono altamente definiti.

delle sue opere, si mescolano, si confondono e non sono assolutamente scindibili. Non rappresentano un abaco di risorse interscambiabili a seconda del progetto da realizzare. Il rapporto di forza che li lega muta di progetto in progetto. Ogni idea è come se fosse il frutto della sovrapposizione di diverse immagini interiori alimentate a loro volta dal tema, dal luogo e dalla memoria. Si sovrappongono e si mescolano componendo una sola potente immagine. L'architetto svizzero consapevole del ruolo delle immagini nel processo creativo dell'architettura afferma che “durante la progettazione il pensare per immagini è sempre un pensare in termini di totalità. Perché, per sua natura, l'immagine ci fa vedere in tutta la sua interezza la porzione di realtà immaginata che cogliamo nel mirino”⁵⁰ Queste parole nascondono la chiave di lettura più importante delle sue opere. Quando parla delle immagini, infatti, gli riconosce il valore di descrivere una porzione di realtà immaginata mettendo in relazione diretta il mondo dell'immaginazione, immateriale, con quello fisico e corporeo della realtà. La relazione tra le immagini mentali e il corpo è rilevata da Juhani Pallasmaa che osserva: “in aggiunta all'innegabile realtà dell'immaginario nel pensiero e nel linguaggio, risulta ormai evidente come questo immaginario sia fondato sull'incarnazione, dal momento che il nostro immaginario mentale sorge sostanzialmente nel nostro corpo e a esso si riferisce, e con essi è orientato verso la nostra esistenza nella “carne del mondo””.⁵¹ Esiste quindi una sorta di immaginazione corporea⁵² che, nel caso dell'architetto svizzero, viene usata consapevolmente per coniugare la fortissima componente ideativa con la realtà. Immaginare attraverso il corpo, rievocando sensazioni e immagini corporee, produce un'architettura che è parte del mondo del reale. Un'architettura che non ha bisogno di essere assimilata intellettualmente ma che emoziona perché capace di parlare ai sensi.⁵³ “Produrre immagini interiori è un processo naturale che tutti conosciamo. È parte integrante del pensare. Pensare associativamente, selvaggiamente, liberamente, ordinatamente e sistematicamente per immagini, per mezzo di immagini architettoniche, spaziali, colorate e sensuali,»⁵⁴ questa è la sua definizione prediletta del progettare. Zumthor utilizza la coincidenza nel lavoro dell'architetto tra immagini mentali e corporeità, la enfatizza e la ricerca meticolosamente. Pensare per immagini gli permette di sviluppare un'altra delle sue fondamentali caratteristiche, ossia quella di assimilare la realtà fisica del mondo⁵⁵ nella realtà immateriale del processo creativo attraverso la memoria.

50 Peter Zumthor, *Pensare...*, cit., p. 57.

51 Juhani Pallasmaa, *L'immagine incarnata...*, cit. pag. 35.

52 Pallasmaa cita il filosofo-psicanalista Cornelius Castoriadis che afferma “il corpo crea le proprie sensazioni; quindi c'è una immaginazione corporea”

53 D'altronde sarebbe “impensabile che, in ragione del ruolo insostituibile del corpo proprio nella costituzione dell'architettura, una mente possa concepire architettura. Gli edifici non sono astratti, non sono costruzioni senza significato, o composizioni estetiche essi sono estensioni e ripari per i nostri corpi, memorie, identità e menti. Di conseguenza l'architettura nasce dai confronti, dalle esistenze, dai ricordi e dalle aspirazioni esistenzialmente reali.” in Juhani Pallasmaa, *La mano che pensa*, trad. italiana a cura di Matteo Zambelli, Safarà editore, Pordenone 2014, pag. 119 (Ed. Orig. *The Thinking Hand: Existential and Embodied Wisdom in Architecture*, John Wiley & Sons, 2009).

54 Zumthor, *Pensare...*, cit., p. 57.

55 Assimilazione che pure avviene attraverso la percezione corporea

“Sammlung Kunsthaus Bregenz”



26 Modello in sapone per la Torre Albergò a Vals. In questo progetto, non realizzato, si evince una componente ideativa molto forte che allo stesso tempo porta ad indagare soluzioni costruttive e realizzative coerenti.

Grazie a questo approccio la memoria diviene strumento operativo del processo creativo, tanto quanto il luogo e il tema.⁵⁶ Tutti elementi su cui è possibile riflettere separatamente per comprendere al meglio il suo approccio ma che nella realtà si sovrappongono contribuendo a costruire, come detto, una sola potente immagine che precede la progettazione e che nasce dal corpo per ritornare al corpo.

Il tema

Zumthor fa spesso riferimento al tema come elemento primario alla base della progettazione.⁵⁷ Il tema nella sua opera è un'idea ma non è già un progetto. In principio infatti non ha forma e soltanto gradualmente viene trasportato nella realtà. La forma non è una preoccupazione immediata dell'architetto svizzero, è solo con il tempo che attraverso molte domande intorno al tema arriva alla definizione delle soluzioni costruttive. Le idee e le immagini prefigurate, come vedremo, vengono sempre verificate attraverso l'uso di modelli e disegni che attraverso un percorso molto lento conducono alla realizzazione dell'architettura. Il tema per Zumthor è «un concetto (ma non una concezione), un'innovazione, un cambiamento»⁵⁸. Quando sviluppa un lavoro non smette mai di analizzare il tema che è in continua ed impercettibile evoluzione. Ponendo domande intorno al suo nucleo essenziale, con la volontà di non perderlo di vista, trattandolo con cura e con tenerezza.⁵⁹ Riferendosi al lavoro intorno al tema afferma: «Cerchiamo quindi a più riprese di riformulare da capo, e di chiarire il nostro tema progettuale, al fine di integrare all'immagine le parti mancanti. In altre parole progettiamo. E l'evidenza concreta delle immagini che abbiamo in mente ci è d'aiuto. Ci aiuta a non perderci nell'aridità di astratte supposizioni teoretiche; ci aiuta a non perdere il contatto con le qualità concrete dell'architettura»⁶⁰. Il tema è un concetto capace di emozionare. Zumthor vi ricerca un rapporto autentico con il luogo, senza mediazioni teoriche e accademiche⁶¹

56 Affermazione rintracciata nell'intervista di Gunter Huling, Padiglione Svizzero all'expo di Hannover 2000, in «Domus», n. 828, Luglio 2000, pag. 24

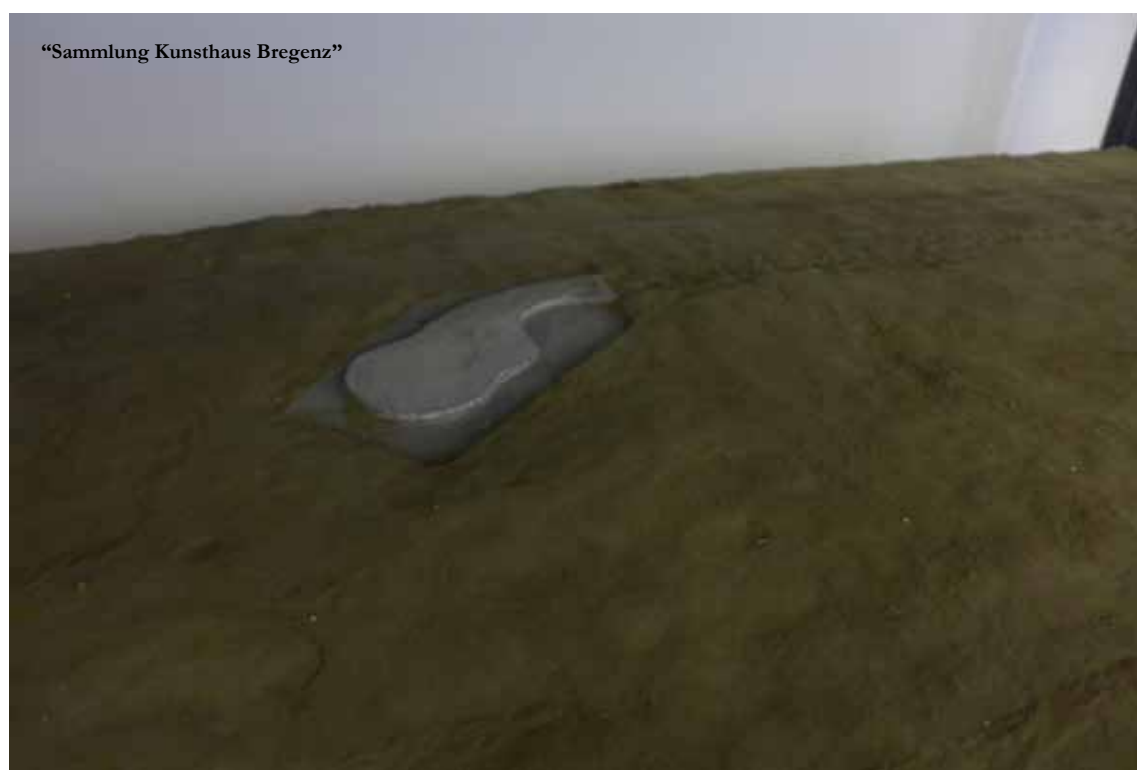
57 «Penso che nel corso del lavoro sia utile non smettere mai di studiare e ridefinire il tema. L'elemento più importante è il tema primario, che è alla base della progettazione. Secondo me il nostro lavoro consiste nel muoversi intorno a questa base. Io comincio da un tema che contiene in sé un'idea “ in B. Stec, Conversazione con Peter Zumthor, in «Casabella», n. 719, Feb 2004, pag. 6.

58 B. Stec, Conversazione con Peter Zumthor, in «Casabella», n. 719, Feb 2004, pag. 6.

59 Parafrasando una dichiarazione di Zumthor sul tema contenuta in B. Stec, Conversazione con Peter Zumthor, in «Casabella», n. 719, Feb 2004, pag. 6

60 Peter Zumthor, Pensare..., cit., p. 57.

61 La riflessione su come si insegna l'architettura è un tema molto interessante e in Italia raramente viene affrontato con radicalità. Francesco Dal Co in un editoriale pubblicato su Casabella nel 2008, riaccende il dibattito sull'insegnamento dell'architettura e sull'importanza di interrogarsi sui modi in cui si insegna, sul ruolo degli insegnanti, sulla funzione e il significato che la società contemporanea assegna all'educazione e alla formazione. Dal Co, mette alla luce il progressivo deterioramento delle scuole di architettura, non solo italiane, il continuo affievolirsi del dibattito teorico intorno al tema dell'insegnamento dell'architettura. Nei numeri 766, 777, 778 di Casabella, vengono riportati i contributi di maestri come Le Corbusier, Pier Luigi Nervi, Mies van der Rohe. Questi scritti ci riportano ad un'epoca che ormai sembra lontana, dove gli studenti avevano sete di capire e di manifestare il loro pensiero critico. In particolare il contributo di Le Corbusier, raccolto nelle pagine di Casabella, nasce come risposta agli studenti dell'Architectural Association School di Londra, che nelle pagine della loro Focus, domandano ai grandi maestri cosa vuol dire insegnare architettura. Le Corbusier inizia la sua riflessione con un “se dovessi insegnarvi l'architettura? Davvero una domanda difficile...”. Ed è davvero una domanda difficile, a cui troppo spesso oggi si risponde con certezze coriacee, lontani dai dubbi che animavano i maestri di un tempo. Una domanda a cui in pochi, oggi, provano a dare una risposta. Il risultato è un esercito di studenti che vivono in un enorme “discount dell'architettura” dove costruire la propria formazione, come se si fosse tra i banchi di un grande centro commerciale, prendendo qua e là i prodotti più appetibili. In questo discount, come in tutti i discount del mondo, si finisce per prendere sempre gli stessi prodotti, quelli più pubblicizzati, quelli che apparentemente garantiscono il



27 Modello topografico per l'inserimento dei modelli architettonici della cappella Bruder Klaus. Il modello permette di indagare ed alimentare la relazione con il luogo.

che partono da concezioni del mondo o dell'architettura.⁶² In tutte le sue opere è chiara l'importanza che riveste, in alcune l'idea nasce da una riflessione profonda intorno al che cosa, al programma, ai bisogni, in altre, quando il che cosa non è così evidente, a giocare un ruolo maggiore sono il luogo e la memoria. Nel padiglione di Hannover ad esempio è chiara l'importanza che l'architetto svizzero attribuisce al tema e alla sua tematizzazione. Come afferma lui stesso parlando del suo padiglione: «...io non parto mai dalla tecnologia, ho sempre una idea architettonica, che ha molto a che fare con il luogo e con il tema».⁶³ Nel caso del padiglione per l'Expo di Hannover il tema era chiaro e stimolante, la creazione di un luogo all'interno di un non luogo, l'Expo, e le questioni di costruzione, montaggio e smontaggio hanno determinato il modo di procedere e la tecnica utilizzata. Interrogare il che cosa ha condotto all'utilizzo del legno facendo sì che potesse essere a sua volta riutilizzato una volta finita l'esposizione. La semplicità e la regolarità degli elementi lignei hanno richiesto un numero elevato di sperimentazioni per permettere alle travi di essere sovrapposte senza giunzioni di nessun tipo. Il che cosa è stato esaltato, portato alle sue estreme conseguenze, il legno posto in opera senza timore per le sue qualità anisotrope e per la sua poco amata caratteristica di muoversi, è diventato tema. Il legno accatastato conserva la possibilità di muoversi, di cambiare colore e di maturare il suo profumo. Come lui stesso ha dichiarato ha "tematizzato questo padiglione."⁶⁴ Il tema stimola la ricerca e amplifica le potenzialità dell'approccio al luogo.

Il luogo

Anche se non è possibile individuare una gerarchia negli aspetti che alimentano il processo ideativo dell'architetto svizzero il luogo è l'elemento che permette di rievocare le prime memorie, di immaginare le prime atmosfere. Sarebbe più opportuno parlare di luoghi, perchè il sito di progetto, il luogo di progetto, rievoca immediatamente luoghi molteplici che riemergono per analogia, consapevolmente o in maniera inconscia, contribuendo a costruire una prima immagine senza forma. Il luogo insieme al tema contribuisce alla costruzione di immagini rarefatte che precedono e guidano la progettazione. L'architetto svizzero riferendosi al suo approccio al luogo afferma: «Quando mi concentro su un sito specifico per il quale devo ideare un progetto, cercando di scandagliarlo fino in fondo - di coglierne la configurazione, la storia e le sue proprietà sensuali - subentrano rapidamente immagini di

successo, quelli che sembrano offrire la maggiore libertà e che consentono di conseguire i risultati sperati con il minimo sforzo.

62 "Per cominciare sforziamoci di capire cosa vuole un luogo da noi, invece di imporgli ciò che vogliamo. Bisogna aver fiducia in questa sensazione. A proposito, secondo me l'insegnamento dell'architettura è un pò troppo accademico: non affronta il tema della realtà fisica dell'architettura, ma rimane nell'ambito dell'argomentazione filosofica. I miei studenti all'Accademia di architettura di Mendrisio mi conoscono e sanno che detesto questo genere di disquisizioni. Quando cominciano anche loro a parlare in quel modo li interrompo e gli dico: Parlami di ciò che ti commuove, dimmi cosa ti colpisce, dov'è il calore, l'anima, la passione. Se non c'è passione non mi interessa quello che pensi, Ma se c'è passione le parole vengono facilmente, e sono parole semplici." in B. Stec, *Conversazione con Peter Zumthor*, in «Casabella», n. 719, Feb 2004, pag. 8.

63 Gunther Uhlig intervista a Peter Zumthor *Peter Zumthor padiglione...*, cit., pag.25.

64 Ivi. pag.31

“Sammlung Kunsthaus Bregenz”



28 Modello per verificare l'inserimento delle Terme di Vals nel contesto e indagare il rapporto con il luogo.

altri luoghi che compenetrano questo processo di attenta indagine: immagini di luoghi che mi sono noti, che mi hanno impressionato; immagini di luoghi quotidiani o particolare che custodisco dentro di me.... Solo nel momento in cui, mentalmente, lascio irradiare il sito da ciò che gli è affine, familiare o inizialmente estraneo, si produce quell'immagine locale, complessa e con una sua profondità di campo che estrinseca dei rapporti, rileva delle linee di forza, mette in opera delle tensioni; si produce allora lo sfondo per l'abbozzo del progetto, traspare la trama delle molteplici vie di approccio al luogo che mi permette di prendere le decisioni progettuali»⁶⁵. Questa sovrapposizione di luoghi, questo distaccarsi dal sito di progetto permette di ampliare, per analogia, le potenzialità del luogo, unendo il sito di progetto con luoghi fisici, dell'arte e dell'immaginazione diversi. Friedrich Achleitner ricorda come Zumthor spesso ripeta: «un'architettura dei luoghi senza conoscenza del mondo è insignificante, come lo è una architettura del mondo senza conoscenza dei luoghi»⁶⁶. Questo ampliamento delle potenzialità del luogo gli permette di superare l'approccio regionalistico al luogo ma è interessante notare come afferma sempre Achleitner che «il modo in cui Peter Zumthor interagisce con i luoghi rappresenta qualcosa di più del superamento di un approccio regionalistico. Nella misura in cui egli presta la massima attenzione a non sganciare la forma dai relativi contenuti (indipendentemente da fatto che essa sia scoperta, elaborata accademicamente oppure no), la sua architettura mette tra parentesi due secoli di dibattiti sulla forma e sullo stile»⁶⁷. Peter Zumthor ricerca un'architettura capace di costruire il luogo e che in qualche forma non nasce dal luogo. Non nasce dal luogo nel senso che non è la risposta immediata alle problematiche di un sito specifico, il luogo non conserva la risposta alle sue domande ma lo stimolo per interrogare altri luoghi, è che così nasce la propensione a sovrapporre luoghi diversi. Le sue opere «sono luoghi e portano con sé un «mondo». Non potrebbero sorgere in siti diversi da quelli che occupano; non dialogano con la «regione», bensì con il luogo particolare che le ospita»⁶⁸. Le sue architetture ricordano l'approccio al luogo di opere come Casa Malaparte a Capri. L'opera di Malaparte/Libera è capace di incarnare e ricordare diversi luoghi. Sono famose le fotografie di Malaparte di fronte la piccola Chiesa ad Ischia. Chiesa che è preceduta da una scala che probabilmente ha ispirato quella della casa di Capri. La gradinata a strapiombo sul mare, la terrazza che apre all'orizzonte, gli interni poveri, sono sovrapposizioni di luoghi diversi, ricordano e condensano in un sito l'esperienza dell'autore, le immagini che riproduce metabolizzando luoghi differenti. Questo approccio al luogo si rintraccia in tutte le sue architetture. La piccola chiesa di Sogn Benedegt ad esempio, si distacca completamente dalle forme delle case rurali. La sua forma avvolgente non richiama le rigide forme delle case circostanti, la sua aulica spazialità non è la trasposizione in forme

65 Zumthor P., *Pensare...Op.Cit.*, p.34.

66 Friedrich Achleitner, *Peter Zumthor: Ritorno...*, cit, pag. 52

67 Ivi, pag. 55.

68 Ibidem.



29 Veduta esterna della chiesa Sogn Benedegt, la forma della chiesa non richiama nessuna costruzione nelle vicinanze ma i dettagli, come le scandole di legno di rivestimento, sono memorie costruttive della regione.

contemporanee delle cappelle di montagna. È rivestita da tradizionali scandole di legno ma questo non basta ad identificarla con il sito in cui nasce. Sogn Benedegt come molte opere di Zumthor, condensa alla perfezione, nel piccolo paese vicino Coira, molti luoghi sovrapposti per analogia, che prendono forma e corpo attraverso lo sviluppo del tema. A Sumvigt, superata la salita che conduce alla chiesa, afferrando una maniglia in ferro, si entra nello spazio che subito ci avvolge nella sua domesticità. Questa sensazione scompare sopraffatta da una spiritualità accogliente. Il legno è riscaldato dalla luce che entra solo dalbalto in maniera uniforme, emana un profumo che ci riporta a casa. Allo stesso tempo lo spazio è avvolgente e l'involucro argenteo contribuisce alla sua rarefazione. Il nostro corpo è a suo agio, rivive sensazioni familiari e le rielabora. Questo è possibile grazie ad un continuo gioco di rimandi e di domande che l'architetto costruisce intorno al tema, ai luoghi e alle memorie. Questo approccio è maggiormente evidente in opere come il Bregenz Museum dove Zumthor non usa materiali che potrebbero ricordare la cultura locale come le pietre di Vals o il legno delle costruzioni di Coira. Zumthor si serve di enormi lastre di vetro che costruiscono un involucro diafano ed etereo che avvolge lo spazio interno, irradiato da una luce uniforme che permette di allontanare i limiti fisici dello spazio. Albesterno il Bregenz Museum si presenta come una enorme scatola di vetro ma nella sua collocazione e nel rapporto con il piccolo bar ristorante, costruisce un luogo, una piazza che muta la percezione di un pezzo della piccola Bregenz. Bregenz è la prova che «le opere di Zumthor istituiscono tutte senza eccezione un dialogo con il luogo concreto. Il fatto che questo dialogo dia frutti soltanto attraverso un'idea universale del sito, per mezzo dell'addensamento di molti ricordi ed esperienze e attraverso la maggior presa di distanza dalle condizioni oggettive, appartiene a quei «luoghi comuni» soltanto superando i quali si può ottenere decisamente qualcosa di straordinario»⁶⁹. A Bregenz non ci sono materiali che rievocano tecniche tradizionali, eppure all'interno, il nostro corpo si rilassa, è pronto a godere dell'arte che questo luogo raccoglie. Le solide mura in cemento a faccia vista ci ancorano alla realtà mentre l'illuminazione e il soffitto in vetro opaco costruiscono uno slancio verso luoghi della spiritualità. Anche le Terme di Vals hanno poco a che fare con le forme degli edifici circostanti, i solai piani di copertura, la costruzione in sottili lastre di pietra, non sono rintracciabili nelle costruzioni limitrofe. Eppure le terme sono ancorate al luogo tanto da sembrare antecedenti a tutti gli edifici che abitano Vals da più tempo. Le terme storicizzano gli altri edifici perchè sono a temporali e questo è possibile proprio grazie al singolare approccio al luogo che Zumthor utilizza.

La memoria

Nel continuo dialogo tra luogo e tema la memoria contribuisce all'emersione di immagini capaci di guidare il progetto nel suo divenire, è materia viva del progetto, luogo dal quale attingere. La memoria rievoca luci, ombre, attraverso il corpo rievoca una tattilità dei materiali. L'architetto svizzero nell'utilizzare la memoria come strumento operativo del

⁶⁹ Friedrich Achleitner, Museo d'arte, Bregenz, Austria, in «Domus», n. 798, Novembre 1997, pag 36.



30 Interno della Chiesa di Sogn Benedegt, l'atmosfera che si respira è quella di uno spazio domestico, tutto è in grado di riportare ad uno stato di spiritualità.

progetto è ancora una volta consapevole dell'importanza dell'esperienza nella costruzione di un'immagine dotata di senso profondo. Questo tipo di approccio all'architettura è lontano dall'approccio accademico, ricerca le sensazioni primarie e naturali senza l'iniziale mediazione di un approccio al luogo e al tema precostituito. «Quando progetto mi trovo ripetutamente immerso in vecchi e quasi dimenticati ricordi e cerco di chiedermi: quella determinata situazione architettonica, com'era realmente costituita, quale significato assumeva per me allora e cosa potrebbe aiutarmi a ricostruire quell'atmosfera così ricca che sembra saturata della presenza naturale delle cose e in cui tutto è al posto giusto e possiede la giusta forma? Non riuscirei a individuare delle forme di specifiche, ma avvertirei comunque quell'accento di pienezza, di ricchezza anche, che fa pensare di aver già visto tutto una volta, mentre nel contempo so che tutto è nuovo, diverso e che nessuna citazione diretta di un'architettura anteriore può tradire il segreto di un'architettura piena di ricordi»⁷⁰. Zumthor interroga il luogo attraverso sensazioni corporee per costruire un'architettura che trovi posto nella realtà. Questa relazione tra la corporeità, la memoria e il pensare per immagini costituisce il tratto distintivo della sua opera. La coincidenza tra la maniera di pensare l'architettura e la maniera di farne esperienza è affascinante. Quando si entra in una sua architettura questo lento processo progettuale non appare, non è evidente. Le sue opere non vengono percepite come un tentativo di evocare immagini familiari attraverso complessi artifici. L'architettura si esprime nella sua naturale semplicità. Lontane dai tentativi dell'architettura neo-realistica italiana, che ad esempio tentava di riprodurre immagini familiari di vita rurale all'interno di contesti urbani attraverso la riproposizione tipologica e formale. Il modo di operare di Zumthor ci dice che «la nostra capacità di ricordare e immaginare luoghi è innata. Percezione, memoria e immaginazione interagiscono costantemente; la sfera dell'esistente si fonde in immagini di memoria e fantasia. Tutte le città che abbiamo visitato sono quartieri di una metropoli della mente, un'immensa città di evocazioni e rimembranze che non smettiamo mai di costruire»⁷¹. Interrogando questi elementi Zumthor ricerca qualcosa di intimo che nasce dal corpo, dall'esperienza, per questo li interroga in egual modo. Il tema, la memoria e il luogo, alimentano sempre sensazioni corporee in grado di generare delle immagini interiori, di prefigurare un'atmosfera. Interpreta queste emozioni con molta radicalità e fiducia, la fedeltà all'idea originaria deve resistere perché l'idea originaria autenticamente rappresenta un potenziale da sviluppare con pazienza, senza compromessi. La fiducia nell'idea iniziale gli permette di individuare e valorizzare il nucleo del progetto che deve essere protetto, alimentato, ascoltato. Il compromesso all'idea iniziale infatti diviene poi «una modifica al nucleo essenziale del tema, ciò a cui teniamo di più»⁷² e questo compromesso è pericoloso, danneggia il cuore dell'idea, la sua potenzialità. Per raggiungere il nucleo essenziale del tema, per chiarificare l'idea, in un processo lento e alambiccato giocano un ruolo da protagonisti

⁷⁰ Peter Zumthor, *Pensare Architettura*, Mondadori Electa, Milano 2003, pag. 8.

⁷¹ Juhani Pallasmaa, *Gli occhi della pelle: l'architettura e i sensi*, Jaca Book, Milano 2007, p.85.

⁷² Barbara Stec, conversazione con Peter Zumthor, in «Casabella», n. 719, 2004.



31 Particolare della maniglia della porta d'ingresso. I dettagli sono in grado di rievocare memorie incarnate e contribuiscono a costruire una relazione con il corpo di chi abita gli spazi.

gli strumenti di rappresentazione che non sono strumenti di mera riproposizione dell'idea in forma grafica ma servono ad alimentare il processo ideativo e il metodo con cui vengono utilizzati parte da una concezione radicale delle loro potenzialità e dei loro limiti.

3.2 Gli strumenti di rappresentazione.

In un processo che non è lineare e che ha fine soltanto con la realizzazione dell'opera, agli strumenti di rappresentazione è affidato un ruolo molto delicato, di verifica e di affinamento dell'idea iniziale. Le sensazioni che Zumthor rievoca come premessa alla progettazione prendono corpo e forma attraverso disegni e modelli, attraverso un metodo di rappresentazione rigoroso e rigido, che nasce da una riflessione profonda intorno alle potenzialità e ai rischi che tutti questi strumenti nascondono. La sua concezione della rappresentazione prefigurativa dell'architettura nasce dall'intenzione precisa di alimentare il processo creativo, scuotendolo alle fondamenta, dando tempo alle idee di sedimentare e all'architettura di emergere. Come lui stesso afferma: «le raffigurazioni architettoniche di costruzioni non ancora realizzate sono contrassegnate dallo sforzo di dare voce a qualcosa che non ha ancora trovato il suo posto nel mondo concreto, ma che per esso è concepita. Il disegno d'architettura cerca di visualizzare l'atmosfera che l'oggetto emana nel proprio sito con la maggior precisione possibile. Ma proprio lo sforzo della rappresentazione può rendere particolarmente evidente l'assenza dell'oggetto reale. Si fa sentire allora l'inadempienza di ogni rappresentazione e, forse, se tale promessa riesce a toccarci da vicino, il desiderio della sua presenza»⁷³. Accettare ed enfatizzare l'inadempienza di ogni rappresentazione per costruire ed alimentare il desiderio di presenza corporea dell'architettura è il metodo che permette di stimolare l'avanzamento del processo creativo. La differenza tra rappresentazione dell'architettura e realtà è una risorsa nel processo creativo. Zumthor interpreta il disegno e i modelli come elementi fallaci che non si possono sostituire all'architettura anche se a volte le potenzialità e le virtuosità grafiche fanno credere il contrario. La sensualità delle rappresentazioni grafiche è sempre capace di sedurre chi osserva per questo «se il realismo e la virtuosità grafica di una raffigurazione architettonica sono eccessive, se la rappresentazione non presenta più nessun “punto scoperto” in cui penetrare con la nostra immaginazione e capace di suscitare la curiosità per la realtà possibile del soggetto rappresentato, allora la rappresentazione diventa essa stessa oggetto del desiderio»⁷⁴. Divenendo oggetto del desiderio, la rappresentazione, distoglie dalla comprensione del progetto, smette di alimentare la costruzione delle immagini che ricerca, interrompe il processo creativo e limita le potenzialità dell'architetto. Richard Sennet la chiama iperdeterminazione, un progetto risolto e raccontato in ogni sua parte che esclude ulteriori margini di miglioramento. Zumthor lavora per insinuarsi nei «punti scoperti» lasciati dalla rappresentazione architettonica per poi proseguire nello sviluppo del progetto. Questo approccio alla rappresentazione deriva da una precisa concezione della realtà e, dalla volontà di non confonderne insensatamente il mondo reale con quello dell'immaginazione architettonica e della sua prefigurazione.⁷⁵ Per questo il disegno è uno strumento che permette

73 Peter Zumthor, *Pensare...Op.Cit.*, p.11.

74 Ibidem.

75 Juhani Pallasmaa in *L'immagine incarnata*, pag 28, parla de “il senso della realtà” e osserva che: in un mondo di simulacri, simulazioni e virtualità, il compito etico degli architetti è quello di fornire la pietra di paragone della realtà”. L'opera di Zumthor è permeata da questa volontà e il processo creativo è strutturato affinché l'architettura possa raggiungere questo alto grado di presenza corporea nella realtà enfatizzando la sua natura incompleta.

“Sammlung Kunsthaus Bregenz”



32 Particolare del Modello Architettonico per la House of Mosaics, Palestina.

di «porsi a distanza, di osservare e di imparare a capire ciò che ancora non è, ma sta per divenire»⁷⁶. I disegni si fanno più rigorosi e precisi quando sono necessari per indagare le tecniche costruttive e le modalità di messa in opera. Diventano meticolosi, non lasciano spazio ad interpretazioni. Ma questa meticolosità è sempre lontana dal virtuosismo grafico, serve per costruire non per affascinare. Serve per mantenere un controllo assoluto sul progetto. Come ad esempio nelle tavole esecutive delle terme di Vals, dove è evidente l'attenzione che l'architetto presta all'esecuzione che attraverso il disegno viene controllata segnalando la precisa collocazione e dimensione di ogni elemento.⁷⁷ Sempre nella stessa opera, la precisione del disegno permette di raggiungere risultati architettonici di eguale perfezione, l'immagine monolitica dell'edificio delle terme di Vals è possibile solo grazie allo studio meticoloso dei dettagli attraverso la perfezione del disegno, come i dettagli per il canale di troppo pieno.⁷⁸ Tutti i suoi disegni raccontano questo rapporto meticoloso, il disegno tecnico descrive in profondità l'opera e non lascia nulla al caso. Il disegno assume un ruolo duplice, quello di alimentare il processo creativo, di ideazione e quello di accompagnare il progetto. Nel primo caso il disegno serve ad alimentare il processo ideativo e la costruzione dell'immagine, nel secondo serve ad accompagnare il processo costruttivo e ad indagarne le soluzioni. Tutto il processo di concezione dell'opera è accompagnato dall'uso di innumerevoli modelli, che trovano descrizione esecutiva attraverso i disegni. Il modello⁷⁹, per la sua naturale onestà, viene utilizzato per alimentare la fase creativa e materializzare le sensazioni immaginate. La sua natura fisica lo avvicina al corpo dell'architetto, costruisce una prima presenza tridimensionale dell'idea nella realtà. Il modello abita lo spazio e può essere osservato da diversi punti di vista. Anche il modello come i disegni, può essere fuorviante se interpretato quale punto di arrivo, di autocelebrazione, ma se interpretato per la sua natura inadempiente, come nel caso dell'architetto svizzero, sprigiona tutte le sue potenzialità. Per ogni opera, nel tempo, Zumthor costruisce decine di modelli che non descrivono l'architettura in ogni sua parte ma che incoraggiano ulteriori indagini in un processo di verifica che procede per continui avanzamenti e retrocessioni. Con la volontà di tutelare il tema individuato, l'idea, il nucleo del progetto, il modello si fa strumento di verifica e controllo ma permette anche all'immagine di materializzarsi. Molto spesso l'immagine intima che l'architetto ricerca non è immediatamente afferrabile e solo attraverso decine di tentativi è possibile fissarla, per questo Zumthor realizza molti modelli. Osservando le decine e decine di modelli conservate al Bregenz Museum è evidente il ruolo che il modello svolge nell'accompagnare la trasformazione

76 Peter Zumthor, *Pensare...Op.Cit.*, p.11.

77 Cfr. Tavola pubblicata in Dietmar Steiner, Bagni Termali, Vals, in «Domus», n. 798, Novembre 1997, pag 32.

78 Ivi., pag. 34.

79 Il modello ha un ampio range di utilizzo, che è possibile raccogliere in due ampie categorie, modelli di studio e modelli di comunicazione all'esterno. Kareen Moon afferma che queste categorie si mescolano e si confondono, in questo testo quando parlerò di modello mi riferirò prevalentemente ai modelli di studio. nell'osservazione bidimensionale in Karen Moon, *Modeling Messages: the architect and the model*, The Monacelli press, New York, pag 51-75

“Sammlung Kunsthaus Bregenz”



33 Modello di studio per indagare la relazione tra i corpi. Dimensioni di circa 5cm per 5cm, il modello può essere tenuto agevolmente nel palmo di una mano.

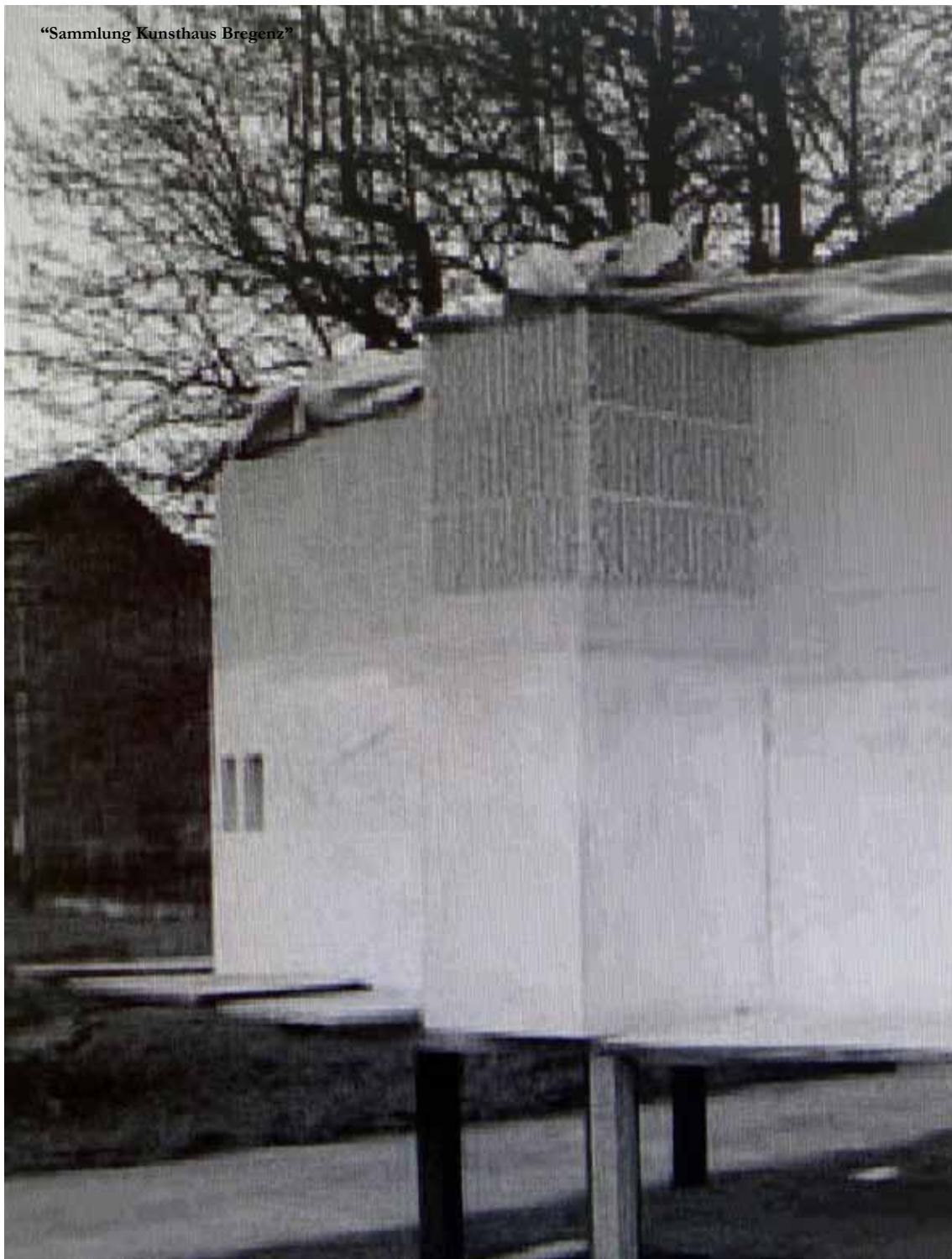
dell'idea in forma costruita. La forma, che non è una preoccupazione nella prima fase del progetto, inizia ad essere ricercata, inseguita, afferrata. In un processo lento ed attento, che rifugge dalle distrazioni. Per questo i modelli portano con sé sempre una forte ambizione a divenire oggetti costruiti. Nella loro materialità esprimono la volontà di alimentare sensazioni, di indagare sensazioni. Costruiti sempre in differenti materiali come il sapone, la pietra, il legno, il cemento, il cartone, la rete metallica, comunicano qualcosa per la loro natura intima e allo stesso tempo non descrivono nel dettaglio l'opera che si vuole raggiungere. La loro matericità, soprattutto nella fase iniziale del processo, non è descrittiva ma evocativa, evoca altri luoghi, altri materiali, altre immagini da sovrapporre per chiarificare la forma adatta ad incarnarle. La concezione del modello, del disegno, la maniera di interrogarsi, tutto è strutturato per alimentare il processo creativo. Rifugge la fissità, persegue la continuità del processo, lo alimenta. Perché se è vero che il nucleo dell'idea va protetto è anche vero che va raggiunto, reso chiaro, incarnato in opera costruita. Il modello tuttavia non serve solo a fissare e ad incarnare l'architettura immaginata ma serve anche a indagare soluzioni costruttive, a sperimentare l'abitabilità di alcune soluzioni, a verificare come lo spazio risponde alla luce. Per questo il modello a seconda della scala, può raggiungere diversi gradi di descrizione dell'architettura. In tutte le fasi, il modello porta sempre con sé il desiderio di diventare oggetto costruito senza essere mai strumento di vacua sperimentazione, sempre uno strumento operativo per indagare nuove soluzioni costruttive e accompagnare il progetto fino alla realizzazione. Per comprenderne l'uso che Zumthor ne fa è utile analizzare alcuni aspetti che caratterizzano l'approccio al modello nel fare architettura. Uno dei più importanti è sicuramente la scala di rappresentazione oltre alla grande rilevanza che hanno il tipo di materiali utilizzati e il rapporto tra i modelli e la costruzione.

Le differenti scale e l'uso dei macro modelli.

Zumthor nella realizzazione dei modelli architettonici utilizza numerose scale di rappresentazione. La scala di rappresentazione permette di determinare la quantità di informazioni che è possibile immettere nel modello e la quantità di informazioni che è possibile percepire. Molto spesso è la prima decisione che si prende prima di realizzare un modello. «The choice of scale is a significant decision»⁸⁰ ed è una decisione che influenza molte delle informazioni che il modello è in grado di restituirci. Questa scelta influenza radicalmente l'uso dei materiali, le implicazioni strutturali, i metodi di trasporto. In Zumthor ogni progetto viene indagato a differenti scale di rappresentazione. I modelli a scala di paesaggio contribuiscono ad alimentare la ricerca intorno alla materializzazione dell'immagine interiore, con la loro presenza contribuiscono a fissare il rapporto con il luogo e a rievocare altri luoghi. Con la definizione della forma nasce la necessità di indagare i problemi relativi

80 Karen Moon, Op. cit., pag 51.

“Sammlung Kunsthaus Bregenz”



34 Modello di studio per indagare il rapporto con la luce degli spazi del Museo Kolumba. Il modello permette ad una persona di entrare all'interno dello spazio per verificare la qualità dello spazio.

alla costruzione, alla verifica degli spazi interni, alla sperimentazione di soluzioni costruttive nuove. Per questo in molti casi si arriva alla realizzazione di prototipi in scala 1:1. La scala influenza anche la scelta dei materiali da utilizzare che possono cambiare a seconda del processo che tentano di alimentare o del elemento che sono chiamati a verificare. Osservando il progetto per la cappella di Bruder Klaus, iniziato nel 1998 e terminato nel 2005, si possono mettere a confronto le diverse scale di rappresentazione utilizzate e dedurre le informazioni che si volevano ottenere attraverso l'uso del modello architettonico. Osservare le diverse scale di realizzazione rende anche l'idea di come l'attenzione ai diversi aspetti dell'architettura sia sempre intensa e come nessuno di questi aspetti sia trascurato o subordinato ad altri. La cappella costruita da Zumthor nella regione dell'Eifel in Germania nei pressi di Mechernich nasce per volontà di due agricoltori ritirati dalla loro attività che hanno deciso costruire sulle loro terre una cappella dedicata al santo Niklaus von Flüe, come segno di riconoscenza per la lunga vita che Dio ha concesso loro nonostante la malattia al cuore del marito.⁸¹ I modelli che hanno preceduto la costruzione della cappella, ad esempio, gli hanno permesso da subito di alimentare la costruzione dell'immagine interiore, di verificare l'inserimento dell'opera nel paesaggio, il rapporto con la luce e la spazialità interna e di controllare il risultato costruttivo, assolutamente innovativo, che l'architetto voleva ottenere nella realizzazione. Quest'opera e i modelli legati alla sua concezione testimoniano come da un'idea di forza assoluta, che si nutre di elementi come aria, acqua, terra e fuoco si può giungere ad un'architettura estremamente fisica e corporea legata al luogo con solidissimi principi costruttivi e spaziali. È stato necessario costruire molti modelli a differenti scale per verificare le qualità volumetriche e poi spaziali. I primissimi modelli in foam, testimoniano la volontà di indagare il rapporto tra il volume e lo spazio circostante e di comprendere le prime implicazioni spaziali. Quando sono emerse le prime domande intorno al come, la scala del modello è cambiata e sono stati necessari altri modelli per verificare le possibilità costruttive con le quali costruire l'opera. Il processo costruttivo individuato e perseguito per la prima volta in architettura ha sfruttato il processo già conosciuto nelle antiche carbonaie a legna. L'interno organico e sinuoso viene realizzato attraverso la costruzione di una struttura composta da 112 pali di legno che conformano una sorta di capanna ancestrale. La struttura di legno si trasforma in un cassero a perdere su cui ogni giorno, per 24 giorni, vengono colati cinquanta centimetri di calcestruzzo che costruiscono un volume assoluto che si impone nel paesaggio e che è cavo all'interno. Una volta completato il getto la struttura lignea è stata eliminata appiccando il fuoco all'interno della costruzione in cemento, grazie alla loro combustione incompleta, come nelle antiche carbonaie. La combustione è durata circa tre settimane e ha consegnato uno spazio interno eroso dal fuoco dove il fumo e il carbone hanno impregnato il cemento conferendogli un

81 Il percorso del processo creativo della cappella Bruder Klaus testimonia l'importanza che Zumthor conferisce al processo stesso che non è mai mero strumento di realizzazione dell'idea ma sempre strumento di continua verifica che come in questo caso può ribaltare completamente l'idea iniziale. In realtà molti progetti di Zumthor hanno subito significative modifiche nel corso del tempo, altro aspetto fondamentale della sua opera. Mi è stato impossibile visionare i modelli e i disegni della prima ipotesi che si serviva della luce artificiale prodotta da pannelli solari, per riprodurre un effetto di capelli d'angelo, ma ho potuto osservare parte dell'evoluzione del nuovo progetto una volta abbandonata l'idea iniziale.

“Sammlung Kunsthaus Bregenz”



35 Modello di argilla in scala 1:1 per verificare la conformazione della cappella Bruder Klaus e capire come si comporta il calcestruzzo a contatto con i pali di legno.

odore legato al processo della sua costruzione. Lo spazio interno così ottenuto, riceve la luce soltanto dall'alto dove un'apertura a forma di oculo è stata lasciata per permettere anche all'acqua di entrare all'interno della cappella e dai fori lasciati per consentire il collegamento tra le sponde dei casseri in legno dove sono state collocate trecento perle di cristallo soffiate a bocca come chiusura dei fori nel cemento. I modelli in questo processo rischioso e singolare hanno svolto il ruolo di anticipare e sperimentare le soluzioni costruttive. Sono stati realizzati modelli in cui si verificava la conformazione dei pali di legno, calchi di cemento e di argilla per controllare il getto di cemento. Il processo ideativo è stato accompagnato dall'uso costante del modello che per la sua natura fisica si presta maggiormente alla sperimentazione rispetto al disegno. Disegni e modelli di pari passo, in un dialogo costante hanno permesso di costruire un'opera architettonica con una tecnica costruttiva mai sperimentata prima. Dai modelli per il museo Kolumba, che nasce per ospitare le opere della collezione del museo diocesano, emerge parte del procedimento adottato per realizzare i muri di completamento che si sovrappongono ai muri esistenti. Il museo infatti sorge sulle rovine di una chiesa tardo gotica distrutta durante la seconda guerra mondiale. Sulle rovine nel 1948 Gottfried Bohm costruì una cappella per ospitare la statua della Vergine risparmiata dai bombardamenti della guerra. Nel 1957 lo stesso Bohm costruì accanto alla cappella un'altro piccolo edificio detto cappella del Sacramento. La complessità del luogo e la sua stratificazione nel 1973 fu resa ancora più interessante grazie alla scoperta di resti di case tardoromane del II e del III secolo, di un'abside VI secolo e di una basilica romanica a tre navate. Nell'area delle rovine viene realizzata una grande Hall che accoglie l'area archeologica e la cappella di Bohm, uno spazio a doppia altezza che in cui trovano posto 14 esili pilastri in acciaio affogati in un getto di calcestruzzo, attorno i quali si snoda una passerella a forma di spezzata costruita in legno di Padouk rossiccio che assume una estrema centralità in uno spazio molto rigoroso e severo. I pilastri sorreggono il novanta per cento del carico strutturale, conficcandosi nel terreno per una profondità di dodici metri, mentre il dieci per cento del carico grava sui muri perimetrali ottenuti dal completamento dei muri esistenti. Nella grande sala archeologica i muri in mattoni proseguono le murature tardo gotiche e nella parte alta si trasformano in pareti forate, "filtermaurerkerk" lasciando passare la luce e l'aria, il che conferisce un'atmosfera senza tempo dove tutto sembra essere sospeso. Per raggiungere il risultato desiderato sono stati necessari decine di prototipi di parti murarie infatti anche in questa opera il processo ideativo è stato accompagnato da innumerevoli modelli a diverse scale. Per verificare il rapporto tra i nuovi innesti e l'edificio esistente, per verificare il rapporto con l'urbano, per testare le soluzioni costruttive. Questi due progetti sono significativi perchè accompagnati da modelli a piccola scala fino ad arrivare a macro modelli o modelli giganti. Tra i macro modelli più impressionanti realizzati da Zumthor infatti si annoverano sicuramente il modello per il museo di Colonia e i macro modelli realizzati per la cappella di Bruder Klaus. Il macro modello di Colonia è stato costruito per permettere ad una persona di entrare nello spazio

“Sammlung Kunsthaus Bregenz”



36 Particolare Modello in rete metallica. Modello per il New City Gate with Theater and Café, Isny im Allgäu, Germany, 2009-2012

interno e verificare l'illuminazione naturale dello spazio⁸², questo modello segue una serie di piccole riproduzioni che hanno accompagnato tutto il progetto e testimonia il controllo totale che attraverso il processo creativo Zumthor instaura sull'opera da realizzare. I macro modelli⁸³ realizzati da Zumthor permettono l'abitabilità degli spazi interni e rappresentano un tentativo di superare i limiti propri dei piccoli modelli in scala. Il modello a piccola scala infatti ha la grande criticità di rappresentare un limite per la percezione dello spazio interno. I modelli a piccola scala si osservano spesso dall'alto o comunque ad una distanza che non permette un controllo totale della spazialità, per questo i macro modelli sono meno approssimativi e riproducono più fedelmente quelle qualità spaziali che si vogliono verificare. Zumthor come abbiamo visto è consapevole che tutte le rappresentazioni dell'architettura hanno dei limiti, ma per questo sovrappone diversi metodi e utilizza al massimo le possibilità offerte dalla realizzazione di modelli architettonici giganti. Questi modelli sono l'ennesima conferma della volontà dell'architetto svizzero di controllare attraverso il progetto l'architettura in ogni sua parte, aiutano a verificare la luce e analizzare lo spazio ad una scala molto vicina a quella dell'opera costruita. La realizzazione di macromodelli non è né singolare né nuova nel processo architettonico, molti architetti se ne servono e se ne sono serviti in passato,⁸⁴ tuttavia è singolare l'intenzionalità con la quale i macro modelli vengono costruiti sempre con un forte intento di verifica e di studio più che di comunicazione, come avviene più sovente.

La matericità del modello

Se la scala di rappresentazione influenza la quantità di informazioni, sicuramente il materiale con cui il modello architettonico viene costruito ne influenza la qualità.⁸⁵ Spesso si è parlato della sensualità dei materiali che Zumthor utilizza nelle sue opere. La relazione che costruisce con l'arte povera e le opere di artisti come Joseph Beuys. Questa relazione che è evidente nelle sue opere è poco indagata nel rapporto che Zumthor costruisce con il modello architettonico. I modelli infatti conservano la stessa sensualità tattile delle sue opere pur essendo modelli di studio e di lavoro.⁸⁶ Questo aspetto è fondamentale per stimolare il processo creativo. Il materiale con il quale il modello architettonico viene costruito non

82 Next architecture: la Biennale di Architettura di Venezia [exhibition review], in «Domus», n. 851, Settembre 2002, pag. 45.

83 Marta Ubeda Blanco affronta i problemi relativi tanto all'inganno della rappresentazione architettonica quanto relativi alla scala di rappresentazione, citando i macro modelli "Las maquetas, salvo el caso de macromaquetas o maquetas de escala 1:1 son trasladables y pueden agruparse y recorrerse de modo externo y superficial como si fueran esculturas, como puros fenómenos plástico." in *La maqueta como experiencia del espacio arquitectónico*, Graficas Varona, 2002, pag. 86.

84 Una panoramica interessante riguardo all'uso dei modelli in grande scala è fornita da Karen Moon, Op.cit., pag. 51-75

85 Il carattere materico del modello è uno dei principali aspetti che si devono affrontare quando ci si appropria alla sua costruzione, tutti i manuali che educano alla loro costruzione hanno delle ampie sezioni dedicate a questo aspetto, vedasi il capitolo *Materials and Tools* in Wolfgang Knoll and Martin Hechinger, *Architectural Models*, Batsford Ltd, London, pag. 25 (Titolo Originale: *Architektur - Modelle. Anregungen zu ihrem Bau*).

86 La differenza tra modelli di studio, operativi e i modelli di presentazione e comunicazione.



37 Particolare del modello in tessuto realizzato per verificare l'involucro della galleria del Memoriale di Vardo

rappresenta uno strumento per affascinare l'osservatore ma, contribuisce solo ad alimentare il processo di costruzione dell'opera. Anche il materiale dei modelli è utilizzato nelle sue potenzialità per evocare altre immagini, per coinvolgere emotivamente chi osserva il modello architettonico. L'uso di materiali dalle forti caratteristiche sensuali potrebbe sembrare una deriva nella concezione degli strumenti di rappresentazione, intesi sempre come strumenti inadempienti, perchè la sensualità del modello, al pari della iper-graficizzazione, potrebbe distogliere dalla comprensione delle qualità volumetriche del progetto.⁸⁷ Forse è per questo che il modello architettonico non allude sempre in maniera diretta al materiale che costituirà l'architettura conservando sempre un forte potere evocativo. Questo potere evocativo è raggiunto grazie all'utilizzo di una quantità notevole di materiali differenti con estreme qualità tattili come sapone, legno, cemento, tessuto, rete metallica, cartone, vetro, pexiglass, pannelli di foam, di cartone e altro. Tra i modelli che non alludono in maniera diretta al materiale che costituirà l'opera ci sono i modelli per la Leis House, i primi modelli per Bruder Klaus e i modelli per il New City Gate a Isny. I modelli per la Leis House ad esempio sono costruiti interamente in cartone per un'opera che nasce per essere costruita completamente in legno. Il materiale utilizzato permette di costruire una similitudine nella tessitura delle venature del cartone orientate nello stesso verso dei pannelli in legno che costituiranno la struttura degli edifici anche se non lo descrive direttamente. Il materiale utilizzato per costruire un modello può essere sostituito a seconda della scala di rappresentazione per garantire la possibilità di verifica dei diversi aspetti del progetto. Nella cappella di Bruder Klaus infatti si passa dal Foam e cemento dei primi modelli all'argilla e al legno per i modelli che si avvicinano alla scala 1:1. Il sapone è il materiale che permette di costruire le forme più organiche come pure la rete metallica utilizzata ad esempio per il New City Gate with Theater and Café a Isny ad Allgäu in Germania. Il modello per la torre albergo a Vals è realizzato interamente in sapone. Altri modelli come ad esempio i modelli per lo Zinc Mine Museum sono realizzati in legno, stesso materiale che conformerà l'opera finale. Il colore è un altro elemento importante nei modelli di Peter Zumthor, molto spesso infatti se il materiale non coincide direttamente con quello dell'opera realizzata, il colore ha una relazione diretta con quelli che sono gli effetti che si cerca di raggiungere. Tra i modelli che invece sono da subito realizzati con materiali identici a quelli dell'opera da costruire si annoverano, tra gli altri, i modelli per lo Zinc Mine Museum, quelli per il museo di Vardo e quelli per l'expo di Hannover. I modelli per lo Zinc Mine Museum stimolano anche un'altra riflessione. I modelli di Zumthor infatti sono sempre colorati. Colori che emergono dalla natura dei materiali oppure che vengono giustapposti ai modelli con vernici e pitture, come proprio nel caso dello Zinc Mine Museum. I materiali utilizzati da Zumthor nell'utilizzo dei modelli comunicano un'altro significativo approccio al modello da parte dell'architetto Svizzero. I materiali utilizzati infatti costruiscono modelli che sono strumenti operativi che fissano un istante della progettazione. I modelli così costruiti

⁸⁷ Ad esempio la scuola di Porto, ancora una delle più prestigiose scuole di architettura al mondo, insegna ad utilizzare il modello con materiali di colore bianco, spesso cartone pressato, per permettere una comprensione volumetrica e compositiva senza interferenze legate alla sensualità dei materiali.



38 Diverse soluzioni costruttive realizzate per indagare la composizione dei muri del Kolumba Museum. I modelli testimoniano l'attenzione in tutte le fasi alla componente costruttiva e realizzativa.

raramente permettono modifiche in corso di discussione sul modello,⁸⁸ ogni successivo aggiustamento, ripensamento o suggestione trova corpo attraverso la costruzione di nuovi modelli. Questo testimonia la volontà di indagare il progetto per passaggi molto lenti e di conservare ogni passaggio del processo ideativo. Questo rapporto tra i materiali e il modello, oltre ad influenzare il tipo di informazioni che il modello riesce a restituire e le suggestioni che riesce a stimolare, influenza molto i tempi di svolgimento del processo ideativo richiedendo molti step per verificare ogni passaggio da una soluzione all'altra. Questo è evidente ad esempio nelle gallerie sospese per il museo di Vardø, che nei loro materiali lasciano trasparire anche una fragilità enorme, il tessuto delle gallerie poco si presta ad essere modificato e per questo sono necessarie diverse costruzioni per verificare ogni singolo aspetto.

Il rapporto con la costruzione

Il modello, come ripetuto più volte, conserva sempre l'aspirazione a divenire architettura costruita, non è uno strumento di autocelebrazione ed è sempre un modello costruttivo nel senso che indaga sempre una soluzione costruttiva, la possibilità di realizzare e di condurre alla realtà l'idea che si sta verificando. Per questo si può affermare che il modello in Zumthor è sempre un modello costruttivo. E' il caso dei modelli per lo Steilneset Memorial di Vardø in Norvegia, opera costruita da Peter Zumthor e Louise Bourgeois nei pressi di un piccolo villaggio di pescatori. Al nord della Norvegia. Un monumento commemorativo per le donne considerate streghe e bruciate nella contea di Finnmark a Vardø. La costruzione si compone di due elementi, una lunga galleria sospesa, sostenuta da telai in listelli di legno. I modelli per il memoriale di Vardø permettono di indagare il sistema di costruzione che nel risultato finale appare molto semplice e naturale ma che ha necessitato decine di soluzioni per verificare forma e struttura della galleria sostenuta dai pali in legno, per scegliere come connettere i singoli pali di castagno. Dai modelli è evidente ad esempio il passaggio da una galleria tradizionale sostenuta da travi in legno alla concezione di una galleria sospesa in tessuto. La galleria sospesa è in un primo momento sostenuta dai pali in legno ma il pavimento sospeso poggia con degli esili sostegni sugli elementi orizzontali. Il successivo modello, realizzato ad una grande scala permette di verificare le connessioni con maggiore precisione. Si verificano infatti le connessioni tra la struttura in tessuto e le travi in legno, come vengono realizzate le aperture sulla struttura in tessuto e il sistema di accesso alla galleria. Sono stati necessari decine di modelli anche per esaminare forme e conformazioni della struttura sospesa. I modelli dello Steilneset testimoniano a tutte le scale come il modello contenga la soluzione costruttiva a tutte le scale di rappresentazione. In altri casi le soluzioni costruttive vengono indagate su modelli ad una scala differente e non sono immediatamente leggibili nei modelli in scala ridotta, come nel caso dei modelli in sapone o quelli per l'inserimento nel paesaggio.

88 Molti architetti utilizzano il modello come strumento operativo e indispensabile per accompagnare il processo ideativo, Alvaro Siza ad esempio, al contrario di Zumthor, interpreta la maquetta come strumento che deve essere realizzato con materiali di facile manipolazione per essere facilmente modificato, distrutto, corretto. Il riferimento a questo approccio è rintracciabile in 01 Textos por Alvaro Siza, Civilização Editora, Porto 2009, pag. 399



39 Modello per il Memoriale di Vardo. Il modello conserva in tutte le sue componenti un'indagine della messa in opera. Il modello indaga la relazione tra la galleria sospesa e la struttura portante in legno.

E' possibile osservare il procedimento di approfondimento nel dettaglio anche nel progetto per l'Atacama Nomads Hotel progettato con una forma circolare ed organica all'interno del deserto in Cile. I modelli prevedono la realizzazione di sezioni che indagano le singole unità abitative andando a dettagliare le capacità di accogliere le funzioni e di collegarsi con besterno. Nei modelli per l'Atacama Nomads Hotel è forse più evidente una componente ideativa molto forte e esuberante, a differenza dei modelli per la cappella di Bruder Klaus e per il memoriale di Vardø, il progetto per l'Atacama Nomads Hotel fa parte di quei progetti, in gran parte non realizzati, che hanno un impianto organico e che ad un primo e superficiale sguardo possono contraddire i solidi principi delle architetture di Zumthor. In realtà, tutti i progetti, hanno una componente ideativa molto forte ed è nel percorso di verifica che assumono il loro carattere costruttivo, materico, fisico. Per l'Atacama è interessante notare come ai modelli di impianto seguano la verifica delle singole unità abitative. Uno dei tratti interessanti delle opere di Peter Zumthor è infatti che esse non rispondono dall'inizio alla volontà di utilizzare questo o quel materiale, questa o quella tecnica costruttiva ma nel processo ideativo dell'architetto c'è un rapporto costante tra il tema, il che cosa, e il come. La riflessione sul come non viene posticipata ma alimenta continuamente la riflessione in un processo che potremmo definire circolare dove l'idea riesce a trarre forza dalle conoscenze costruttive e le conoscenze costruttive sono in continua ridefinizione per consentire la realizzazione di idee innovative che vengono costantemente sperimentate e alimentate attraverso l'uso di modelli architettonici. La costruzione e la tettonica sembrano essere alcuni degli antidoti per preservare la sua opera dall'effimero e dal superfluo. Nelle sue costruzioni non si sottrae ad un uso delle tecnologie avanzate se il tema lo richiede. Non c'è una repulsione aprioristica per i ritrovati tecnologici solo che questi non assumono un carattere centrale nella sua opera e non c'è una marcata espressività nel loro utilizzo.

3.3 Il tempo.

Il tempo e la fatica sono nell'opera di Peter Zumthor una componente indispensabile per raggiungere l'architettura. Ad esempio nelle terme di Vals ci sono voluti due anni per decidere la maniera corretta di tagliare la pietra per costruire i muri con cui è costruita tutta la struttura. Nella volontà di Zumthor c'era ad esempio l'uso di blocchi di pietra, giganti, mastodontici, ciclopici. All'inizio l'idea era che la massa si ottiene con la massa e le terme dovevano essere un unico monolite scavato. La ricerca però conduce ad un esito deludente e sorprendente allo stesso tempo, quando Zumthor si reca in una cava nei Grigioni chiedendo al capo di preparargli il blocco più grande possibile si accorge di quanto sia piccolo il blocco più grande possibile rispetto a quello che immaginava. Camminando per la cava si accorge di numerosi mucchi di lastre di pietra lunghe e sottili e comprende il modo più semplice e veloce per tagliare la pietra. La macchina da taglio consentiva di tagliare lastre lunghe e sottili ottimizzando tempi e risorse, inoltre quel tipo di pietra si prestava ad essere tagliata in quel modo. Una soluzione che arriva a due anni dall'inizio del progetto, semplice e pratica ma dal risultato eccezionale. Il tempo scandisce tutti i suoi progetti⁸⁹. Nel progetto per la cappella di Bruder Klaus ha impiegato due anni per abbandonare l'idea iniziale che prevedeva l'uso della luce artificiale ottenuta dall'installazione di pannelli solari lungo tutta la facciata verso sud per costruire all'interno della costruzione un gioco di fibre ottiche che riproducevano i capelli di un angelo. Nel corso degli anni ha abbandonato questa prima idea per concentrarsi sugli elementi fondamentali come aria, acqua, terra e fuoco. Il risultato è la cappella di Bruder Klaus come oggi la conosciamo. Nel museo di Colonia per far armonizzare i nuovi muri con quelli tardo gotici è stato necessario individuare un mattone che avesse le stesse tonalità della muratura. Un mattone di colore grigio con riflessi gialli. Zumthor ha impiegato anni di ricerche per individuare un mattone con quelle caratteristiche e alla fine ha optato per una ditta danese che li fabbricava artigianalmente e che attraverso un processo di ossigenazione diverso, fosse in grado di ottenere diversi tipi di cottura del mattone. Il mattone è stato realizzato più sottile rispetto alla consuetudine contemporanea in maniera da innestarsi ottimamente con la muratura esiste. Il mattone così concepito ha preso il nome di mattone Kolumba. Alla ricerca della giusta tonalità e della giusta dimensione erano affiancate prove continue di realizzazioni di parti murarie in scala 1:1 per testare le reali tonalità del mattone e il modo in cui rifletteva la luce. Come abbiamo visto nei modelli utilizzati. Inoltre le prove hanno consentito a Zumthor di sovrapporre i mattoni con strati di malta spessi più della norma in modo da ammorbidire i muri. Si può dire che lui lasci volutamente sedimentare i progetti e le idee fino a raggiungere il risultato sperato. Il tempo, insieme al disegno e ai modelli sono gli strumenti che consentono a Zumthor di accompagnare il processo creativo dall'idea alla realizzazione. Il tempo di produzione è legato a quello di consumo. Le architetture di Zumthor sono costruite per permanere nel tempo per questo lui vi si concede chiedendo a sé e ai suoi committenti di dedicare al progetto il tempo necessario alla sua realizzazione.

89

Cfr. Barbara Stec, Conversazioni con Peter Zumthor, in «Casabella», n. 719, Febbraio 2004, pag.10

3.4 Il luogo di lavoro.

Il processo creativo non è un processo lineare che avviene attraverso la giustapposizione di compartimenti stagni. Il processo creativo è permeato e influenzato da decine di fattori, uno dei più importanti, soprattutto osservato nell'ottica contemporanea è il luogo nel quale prende forma. Lo studio si trova in una piccola cittadina delle Alpi svizzere, Haldestein. Lui stesso si interroga sul ruolo che il territorio in cui abita ha nella sua opera: «Lavoro nei Grigioni, in un villaggio rurale, attorniato dalle montagne: lavoro a partire da questo luogo ed è lì che vivo. Talvolta mi chiedo se ciò influenzi il mio lavoro e del resto non mi dispiacerebbe immaginare che così potrebbe essere».⁹⁰ Gli ambienti di lavoro in cui Zumthor si trova ad operare quotidianamente sono infatti molto lontani dall'immagine dei grandi studi di architettura contemporanei che sviluppano progetti in tutto il mondo. Sin dalla realizzazione del suo primo studio ad Haldestein avvenuta nel 1985 cerca di abbattere la distinzione tra vita privata e lavoro. Punta a costruire un ambiente di lavoro dove i suoi collaboratori possano costruire un clima di proficua collaborazione. Negli anni, con l'aumentare delle commesse e la necessità di avere un maggior numero di collaboratori Zumthor continua a lavorare nel piccolo centro tra le alpi svizzere e nel 2004 realizza una nuova casa-atelier proprio accanto al precedente studio. L'organizzazione dello studio di Peter Zumthor ricorda quello di una bottega rinascimentale, dove attorno alla figura del Maestro si organizzava il lavoro e gli allievi/collaboratori ne seguivano le direttive.

Lo studio si sviluppa su due piani. Attraverso la vetrata del piano inferiore è praticamente impossibile vedere il cortile, perché è ingombro di plastici accatastati l'uno sull'altro. Accanto, in un laboratorio separato, sono in corso i lavori sul plastico della nuova casa di Peter Zumthor. Ad Haldestein i progetti prendono forma e corpo e iniziano ad abitare il luogo di lavoro, lo permeano e permettono di sviluppare continue riflessioni intorno ai modelli. Come descrive Francesco Garutti: «Ad Haldenstein si cammina tra le stanze private e le parti dell'ufficio che compongono le due architetture dell'Atelier di Peter Zumthor – legno cemento e tessuto non tessuto – attraversando una folla di modelli. Piedistalli, supporti di metallo disegnati ad hoc per tenere gli oggetti all'altezza giusta e valutarne correttamente – senza mediazioni – la forma, il corpo e il racconto. Strutture esili per sostenere ogni pezzo e farlo ruotare di fronte al proprio viso e apprezzarne in un attimo il significato d'insieme. Vivere, abitare tra i modelli in trasformazione significa per Peter Zumthor, scambiare di continuo informazioni, poter chiedere e raccogliere. E' un modo ricco di lavorare e costruire»⁹¹. Questo modo di lavorare permette alla fisicità del modello di permeare la vita dell'architetto, di occupare fisicamente il suo luogo di lavoro con la presenza fisica e di permettere una continua osservazione delle sue caratteristiche. La continua accumulazione di modelli consente di ragionare sulle fasi della loro evoluzione e di poter decidere in ogni momento di tornare sui propri passi o di recuperare alcune scelte che in precedenza erano state scartate.

90 Peter Zumthor, *Pensare...Op.Cit.*, p.33.

91 Francesco Garutti, intervista a Peter Zumthor *Op.Cit.*

4. Alvaro Siza Viera

Álvaro Siza Vieira nasce a Matosinhos nel 1933. In quegli anni in Portogallo era già presidente del consiglio Antonio Salazar dopo che nel 1926 il governo liberale aveva iniziato a fare sempre più spesso ricorso al potere militare per controllare i continui sussulti di un popolo insofferente. Antonio de Oliveira Salazar iniziò la sua ascesa al potere che culminò con la presidenza del consiglio. Salazar nel 1932 promosse una nuova costituzione di stampo centralista e autoritario. Il regime portoghese, come altri, all'inizio fu aperto rispetto alle correnti moderniste con la volontà di modernizzare il paese e guardava di buon occhio le influenze che arrivavano da tutta Europa. In questo contesto Álvaro Siza tra il 1949 e il 1955 studia presso la Scuola Superiore di Belle Arti di Porto mentre la sua prima opera costruita risale al 1954. Nei secondi anni 50 inizia a collaborare con Fernando Távora. La collaborazione con Távora fu molto importante per tutta la sua carriera. Távora fu uno degli animatori culturali del movimento che nel 1955 condusse alla costruzione di un'inchiesta di portata nazionale che fu pubblicata con il titolo *Arquitectura Popular em Portugal*. Lo stesso Távora fu fondamentale per i rapporti tra l'architettura portoghese e quella europea, fu lui infatti a rappresentare il Portogallo ai congressi del CIAM nel 1951, nel 1954 e nel poi 1959. Lo stesso Távora fornisce una delle descrizioni più famose dell'architetto portoghese, esprimendosi così: «Mi piace usare l'espressione «muratore di opera grave» che, in un documento portoghese del Seicento, designava il maestro che pratica l'architettura. Si tratta di un'espressione molto felice: il «maestro» è colui che costruisce con la pietra o con un altro materiale; l'opera è un'opera «grave», vale a dire seria, importante, significativa, meditata... «Gravità» si applica, precisamente, al comportamento- un uomo grave, un'azione grave, una parola grave. Però, nella sua accezione fisica, «gravità» fa riferimento a una forza che ci colloca, ci attribuisce un peso, assicura la nostra verticalità (Aristotele ha scritto che l'uomo è l'unico animale il cui asse incontra il centro della terra). Ciò significa che la gravità del comportamento, morale o intellettuale, deve essere messa in relazione con la gravità fisica, in quanto i due significati del termine sono complementari e riferendoci ad esso evochiamo tanto il peso quanto l'azione intelligente e meditata»⁹². Quando nel 1974 il Portogallo approda alla democrazia e l'opera di Siza diviene il simbolo della rinascita del paese. Superata la dittatura di Salazar il governo portoghese istituì, per volontà di Nuno Portas, Ministro per l'edilizia popolare, il Serviço Ambulatorio de Apoio Local (SAAL). Il programma dei SAAL fu un programma molto ambizioso che cercava di dare un'abitazione dignitosa ai ceti meno abbienti e obbligava i progettisti a condurre i progetti sottoponendosi a continue discussioni con futuri abitanti. Siza in questo contenitore conduce i progetti del Barrio da Bouça nel 1974 e di Évora nel 1977 che secondo Dal Co è «una delle sue opere più felici, capace di rinnovare con accenti quanto mai originali la più nobile tradizione dell'architettura europea del Novecento»⁹³. Kenneth Frampton colloca l'opera dell'architetto portoghese in quel filone definito Regionalismo Critico, termine che identifica quelle scuole la cui «aspirazione principale è di rispecchiare e

92 Fernando Távora in Kenneth Frampton, *Álvaro Siza-tutte le opere*, Electa, Milano, 1999.

93 Francesco Dal Co, *Álvaro Siza e l'arte della mescolanza* in Kenneth Frampton, *Álvaro Siza...*, cit., pag. 9.

trattare gli specifici sui quali esse si fondano»⁹⁴. Lo stesso Frampton afferma che: «Benché il governo in Portogallo abbia avuto poco a che fare con l'architettura dal momento in cui, a metà degli anni Settanta, è fallita la Primavera portoghese, nel nord del paese invece, sulla base di una linea propositiva, ha progredito una architettura criticamente avanzata ma legata al contesto, rispondente alla topografia del luogo, sensibile alla luce, fondata sulle risorse fondamentali della regione. Questa cosiddetta Scuola di Porto, guidata da Fernando Távora, è stata attiva a molti livelli, non solo nell'opera del maestro Álvaro Siza ma anche nel lavoro di una generazione emergente, che annovera Adalberto Dias, Maria da Graça Nieto, José Manuel Soares ed Eduardo Souto de Moura»⁹⁵. Senza entrare nel merito della presenza o meno in quegli anni a Porto di una scuola dai tratti definiti e chiari come sono stati spesso, in parte erroneamente, rilevati, il lavoro di Álvaro Siza ha alimentato molte delle riflessioni che si sono generate a partire dal Portogallo e che hanno trovato nei suoi allievi una forma di continuità di pensiero e di azioni, per questo va rilevato che oltre all'opera costruita Álvaro Siza è stato capace di continuare la riflessione avviata già da Fernando Távora e altri architetti di quella generazione.

94 Kenneth Frampton, *Storia dell'architettura Moderna*, Zanichelli, Bologna 1982, pag. 371.

95 Kenneth Frampton, *Storia...Op.cit.*, 391.

5. Opere

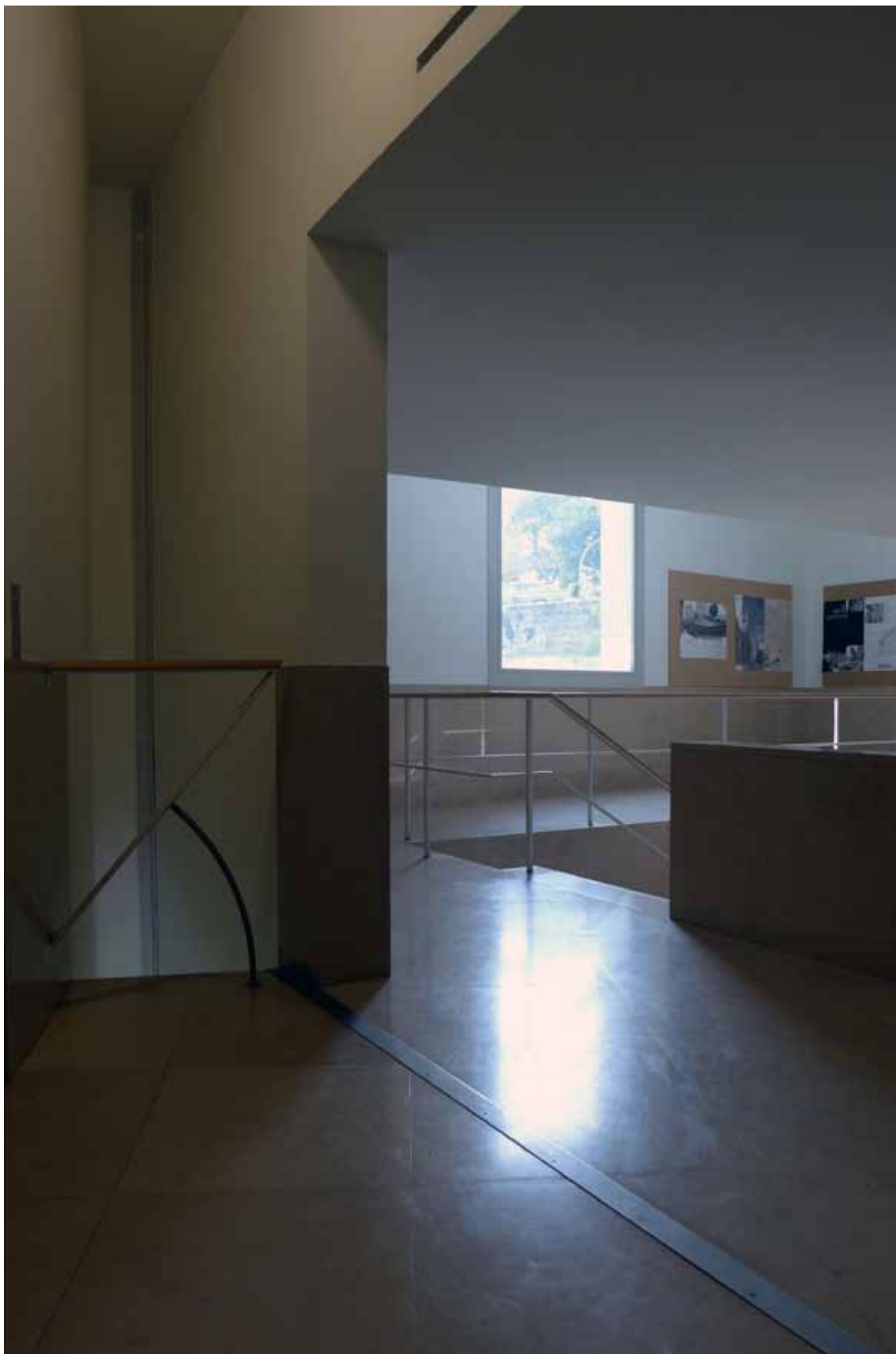
Nelle opere di Álvaro Siza sembra riecheggiare la frase di Edoardo Persico citata spesso nelle lezioni di Renato De Fusco, l'architettura è sostanza di cose sperate. Questo legame tra la natura tangibile dell'architettura, che nelle sue migliori espressioni è capace di dare risposta alle ambizioni, alle speranze, ai sogni di chi le andrà ad abitare è tangibile nelle opere di Álvaro Siza, i suoi scritti come il suo metodo di lavoro testimoniano questa instancabile propensione all'ascolto, alla paziente capacità di osservare. Le sue architetture abitano la realtà, ne fanno parte, la modificano con delicatezza, a conferma che, come lui spesso afferma, gli architetti non inventano nulla ma semplicemente trasformano la realtà⁹⁶. Le sue opere instaurano con il luogo una relazione di dialogo che però è lontana dalla sudditanza e dalla sottomissione. Se i valori topografici e le qualità oggettive del sito sono sempre indagati con rigore, il luogo è anche l'occasione per sovrapporre memorie proprie che si fondono tra loro per costruire una nuova immagine; questo processo porta alla costruzione di architetture che hanno una forte relazione con il contesto e che ne amplificano le potenzialità. Le opere dell'architetto portoghese nascono da un lavoro intenso sul luogo e sulla memoria, relazione che emerge in molti dei suoi scritti come quando, a proposito della casa Vieira do Castro nel Nord del Portogallo scrive che «le caratteristiche del lotto, costituito da una collina coperta da una pineta, conducono ad una ricerca dell'intimità diversa rispetto alle case precedenti: qui, molto semplicemente, sono la distanza e l'allontanamento gli strumenti essenziali»⁹⁷. Va rilevato come nelle memorie affiorino metabolizzate vere e proprie citazioni, come osserva Dal Co le sue costruzioni non solo «presentano asistematiche fioriture di citazioni e, più o meno, criptiche allusioni a F. L. Wright, Le Corbusier, Loos, Oud, Aalto (soprattutto) e Barragán»⁹⁸; ma queste citazioni entrano a far parte del bagaglio dell'autore tanto quanto le memorie della cucina della propria nonna, la casa d'infanzia o il giardino nel quale giocava, per questo appaiono dopo essere metabolizzate e interiorizzate come in pochi autori contemporanei. La memoria incarnata permette all'architetto portoghese di immaginare spazi altamente evocativi, dove il senso di domesticità dovuto ad un tipo di scala molto raccolta è sempre percepibile. L'attenzione alla dimensione degli spazi, frutto anche di riflessioni sulle distanze minime, insieme all'utilizzo degli oggetti di arredo, conservano un forte legame con le esperienze. Gli arredi, le sedie, i tavoli ma anche le maniglie, tutti gli oggetti che abitano le opere dell'architetto portoghese sono spesso progettate dallo stesso Álvaro Siza, se si interpretano questi progetti di design comparandoli con gli, appare evidente come questi progetti siano frutto di un continuo dialogo tra le esigenze dimensionali del corpo e la volontà di dialogare con un passato di esperienze vissute. Le memorie incontrano il rigore della geometria⁹⁹; molti hanno rilevato la difficoltà di fotografare le sue opere, questa

96 Cfr. Kenneth Frampton, *Poesis e trasformazione: l'architettura di Álvaro Siza* in Álvaro Siza, *Professione poetica*, Electa/the architectural press, Milano, 1986, pag. 12.

97 Giangregorio Guido, *Álvaro Siza, Immaginare l'evidenza*, Laterza, Bari, 1998, pag. 27.

98 Francesco Dal Co, *Álvaro Siza e l'arte della mescolanza* in Kenneth Frampton, *Álvaro Siza...*, cit., pag. 10.

99 Ibidem



40 Particolare di connessione tra lo spazio espositivo e la biblioteca. Facoltà di Architettura Porto.

difficoltà testimonia la distanza tra le sue architetture e una percezione degli spazi prevalentemente affidata alla visione. Le sue architetture necessitano di essere attraversate, instaurano una relazione con il corpo dell'osservatore che riequilibra il peso che i sensi hanno nella percezione dell'architettura e questo è possibile perché l'architetto portoghese è capace di immaginare abbandonando l'oculocentrismo che ha caratterizzato molta della cultura architettonica occidentale. Le sue opere sono un continuo susseguirsi di compressioni e decompressioni spaziali, di connessioni ottiche tra i diversi livelli, tra i diversi ambienti. La dimensione degli spazi, le altezze, le distanze tra i volumi costruiscono determinate atmosfere in grado di emozionare. Quasi mai all'occhio è offerta un'unica prospettiva possibile, le linee non si incontrano in un unico punto di fuga, i percorsi di connessione funzionano sempre come una promenade architecturale, chi abita lo spazio è costretto a muoversi, ad attraversarlo. Solo con il movimento se ne scopre la natura, si dischiudono nuove opportunità per gli occhi, si costruiscono le occasioni per godere della natura, della luce. Luce che entra nello spazio spesso in maniera zenitale, quasi mai direttamente, le schermature sono occasioni espressive sia all'interno che all'esterno. All'esterno i frangi sole proteggono le finestre, contribuendo a dare carattere fortemente riconoscibile alle architetture ma non sono un vezzo espressivo, denotano una particolare concezione degli spazi, della luce, del rapporto con l'esterno, che è sempre mediato, delicato. All'interno le schermature diventano l'occasione per costruire elementi che, sospesi nello spazio, impediscono ai raggi solari di entrare direttamente e diffondono la luce, come sul vano scale della Metropolitana di piazza Municipio a Napoli, nelle sale espositive del Museo di Serralves o come nella biblioteca della Facoltà di Architettura di Porto, dove un grande lucernario taglia in tutta la lunghezza la sala e illumina l'interno. Questa particolare qualità dell'illuminazione conferisce agli ambienti un grado di sospensione, di rarefazione. All'interno più che apprezzare la severità delle ombre si percepisce la qualità della luce mentre all'esterno questa propensione ad un'illuminazione indiretta si trasforma in volumi segnati da ombre nette che fanno vibrare le facciate, da logge che evidenziano lo spessore dei muri. La luce gli permette di costruire questa emozionante transizione tra la fisicità dei volumi esterni e la rarefazione degli spazi interni. Spazi interni costruiti quasi sempre con gli stessi materiali, intonaco, pietra, mattoni, elementi che inizialmente erano dettati dall'economicità e dalla disponibilità del Portogallo e delle regioni nelle quali l'architetto si trovava ad operare, come alla confidenza che le maestranze avevano con questo tipo di costruzioni tradizionali. Questa iniziale propensione ad ottimizzare l'uso dei materiali e minimizzare gli sprechi nel tempo, con le occasioni di lavorare all'estero, ha perso parte di quelle motivazioni legate alla necessità di contenere i costi e ha iniziato ad essere più legata alla volontà di non abusare dalle immense opportunità offerte dalla tecnologia. Un'altro aspetto costantemente rilevato da più autori e messo in evidenza dallo stesso architetto portoghese è l'attenzione maniacale al dettaglio. Consapevole che Dio è nel dettaglio, nell'intorno perfetto, la perfezione dell'Architettura deve affinarsi fino all'apparente



41 Spazio espositivo. Facoltà di Architettura Porto.

irrilevanza, o distaccarsene, o entrambe le cose, di seguito.¹⁰⁰ Ma le connessioni tra i corpi sono uno dei temi principali della sua maniera di comporre e spesso determinano il carattere delle sue architetture. I punti di contatto tra elementi diversi, tra l'architettura e il suolo, tra l'interno e l'esterno, tra l'architettura e chi ne fa esperienza determinano il carattere della composizione. I corpi, i volumi architettonici non vengono mai connessi per giustapposizione ma c'è sempre un lavoro sulle connessioni. In questo approccio riecheggia la frase di Borges che afferma: «il sapore della mela sta nel contatto del frutto col palato, non nel frutto stesso; ...la poesia sta nel commercio del poema con il lettore, non nella serie di simboli che registrano la pagina di un libro. L'essenziale è l'atto estetico, il fremito, l'emozione quasi fisica che sempre avviene leggendo»¹⁰¹. Nelle sue opere sono rintracciabili più che delle costanti di ordine compositivo dei temi ricorrenti che ricompaiono rielaborati in diversi edifici, il tema del basamento e del contatto con il suolo è spesso indagato e risolto con fasce basamentali in pietra che anticipano le continuazioni in mattoni o in intonaco; l'utilizzo di materiali tradizionali e di facile reperibilità, l'attenzione alle connessioni tra i corpi, il rapporto con la luce naturale e l'attenzione a quella zenitale sono tutti temi che vengono indagati e che caratterizzano tutti i suoi edifici..

100 Álvaro Siza, Dettagli in Antonio Angelillo, Álvaro Siza Scritti di Architettura, Skira Editore, Milano, 1997, pag 33.

101 Jorge Luis Borges, Carme presunto e altre poesie, Einaudi, Torino 1979, p.46.

Quattro case a Matosinhos
Piscina da Quinta da Coinceição
Ristorante Boa Nova
Piscina a Leça de Palmeira
Barrio da Bouça
Bragança Terraces
Padiglione del Portogallo Expo 98
Facoltà di Architettura di Porto
Chiesa di Santa Maria e complesso parrocchiale
Complesso Residenziale Boavista
Fondazione Serralves
Complesso per Abitazioni e Negozi
Padiglione Multiuso
Stazione Metropolitana Municipio



42 Vista esterna della casa lungo Av. Dom Afonso Henriques

Inserite in un contesto urbano poco consolidato queste quattro case sono tra le prime opere di Álvaro Siza, organizzate in tre corpi di fabbrica, uno dei quali accorpa due abitazioni, occupano il lato nord di un lotto triangolare tra l'attuale Av. Dom Afonso Henriques e Rua Dr. Forbes Bessa. Lungo Av. Dom Afonso Henriques e Rua Dr. Forbes Bessa, sul limite della strada affacciano due dei tre corpi di fabbrica mentre lungo Rua Dr. Felipe Coelho i corpi di fabbrica sono indietreggiati rispetto al filo della strada e lasciano al recinto il ruolo di costruire il limite tra lo spazio pubblico e lo spazio privato. Queste quattro case «denotano l'influenza di Fernando Távora e di un razionalismo mediato con i caratteri dell'architettura portoghese della quale utilizzano per la costruzione i materiali tradizionali»¹⁰². Queste opere testimoniano il rapporto con le memorie della tradizione portoghese che già iniziano ad essere sovrapposte alle migliori esperienze del movimento moderno.

102 Kenneth Frampton in Álvaro Siza, *Professione...*, cit., pag. 26.



43 Vista esterna dell'ingresso principale. Il dislivello diventa occasione per costruire un primo terrazzamento dal quale si accede attraverso le scale alla piscina da Quinta da Coinceição

Questa piscina è antecedente rispetto alla più famosa piscina di Leça da Palmeira. Siza in quegli anni lavorava con Fernando Távora e fu proprio Távora che sviluppando il progetto del parco della Quinta da Coinceição concesse a Siza piena autonomia per realizzare il complesso della piscina.¹⁰³ La piscina nasce sul punto più alto del parco, immersa tra gli alberi e racchiusa all'interno di una serie di recinti che seguono la topografia del terreno e costruiscono una sorta di "acropoli murata"¹⁰⁴. Alla piscina si accede dal lato Nord, un podio cuneiforme segna il dislivello, dal podio attraverso le scale si accede agli spazi di servizio e poi alla piscina, che assume centralità nella composizione. Una serie di terrazzamenti sono collegati da scalinate e da percorsi. Quelli principali sono quattro, e sono organizzati seguendo il limite ad ovest del sentiero interno al parco e ad est ancorandosi ai margini di una forte pendenza che degrada verso la parte alberata del parco.

103 Cfr. AA.VV. Álvaro Siza 1954-1976, Editorial Blau, Lisboa 1997, pag. 43.

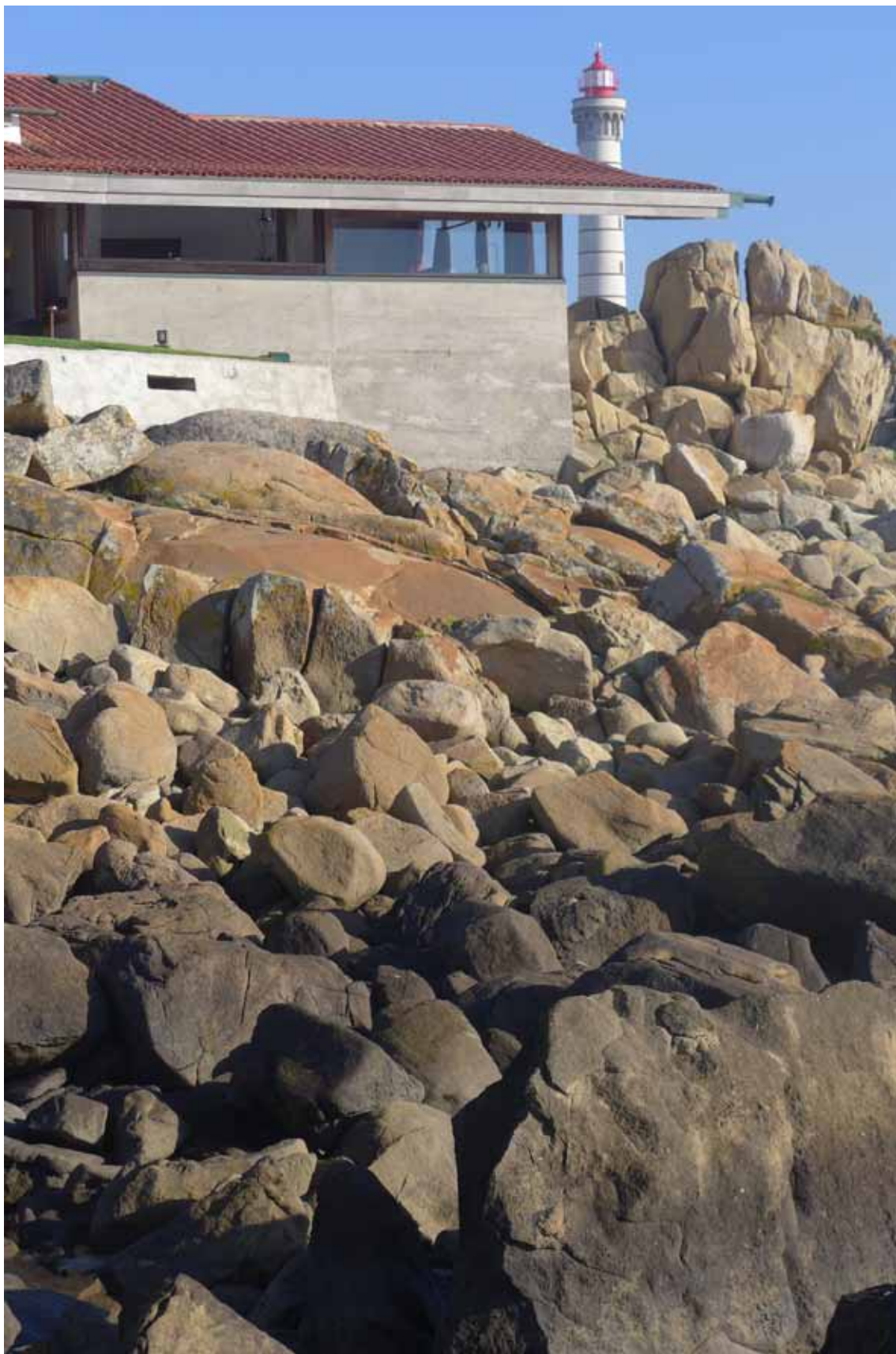
104 Peter Testa, Álvaro Siza, Basel:Birkhäuser, 1996, pag. 20.



44 Vista laterale piscina da Quinta da Coinceição.



45Vista laterale piscina da Quinta da Coinceição.



46 Ristorante Boa Nova vista dall'oceano

Il ristorante Boa Nova è una delle prime architetture a portare Álvaro Siza alla ribalta internazionale e ancora oggi rappresenta un punto chiave per comprendere la sua opera, il rapporto che nel tempo i suoi progetti sono stati capaci di maturare con il luogo. Frutto di un concorso indetto dal Comune di Matosinhos nel 1958. Il luogo prescelto è un luogo molto familiare ad Álvaro Siza, un pezzo di costa rocciosa che affaccia sull'oceano.¹⁰⁵ Quest'opera per molti versi continua a rappresentare una posizione isolata nell'opera dell'architetto portoghese. Le relazioni con le opere dell'architetto Alvar Aalto sono evidenti e riconosciute.¹⁰⁶ Ma l'opera, come molti autori rilevano, è ricca di citazioni metabolizzate ma evidenti più marcatamente che in altre sue opere. Frampton rileva come «il ritmo contrappuntato delle coperture a falda unica della sala da pranzo è con ogni probabilità ispirato dal tetto del municipio di Säynätsalo del 1949-52» ma come sia presente anche «l'orientalismo già evocato da Távora nel tennis della Quinta da Coinceção».¹⁰⁷ Il ristorante nasce immerso nella natura, tra una antica cappella e un enorme faro. La sua altezza permette di percepire queste emergenze storiche senza però scomparire¹⁰⁸, il ristorante già delinea un approccio al luogo votato all'ascolto ma non alla sottomissione. L'impianto che conduce all'edificio modella il luogo e vi si adatta. Dal parcheggio un promenade architecturale¹⁰⁹ conduce attraverso una serie di scale alla quota di ingresso. Questo primo dislivello è l'occasione per costruire una relazione con l'oceano che poi scompare per un attimo prima di entrare nel ristorante. All'ingresso il tetto in legno costruisce una forte compressione arrivando meno di 1.90 m da terra. Lo spazio interno è organizzato attraverso salti di quota che accolgono le diverse funzioni e permettono all'edificio di ancorarsi alle rocce emergenti con muri in cemento a faccia vista. Gli ambienti interni sono parzialmente interrati nel rapporto con la terra ferma. All'esterno le strutture murarie che, si relazionano prevalentemente con la terraferma, sono intonacate mentre quelle che affacciano sull'oceano sono in cemento a faccia vista. La copertura, in tetti a falde e tegole alla romana è frastagliata e segue le linee direttrici e le quote degli spazi interni. In alcuni punti il tetto sporge dal limite dei volumi dell'edificio e propende verso il contesto, cercando una relazione di wrightiana memoria. I piani inclinati sono costruiti a quote differenti per permettere alla luce di entrare, così come allo sguardo di

105 Cfr. Álvaro Siza, *Restaurante junto ao mar, Boa Nova* in Álvaro Siza, 01 Textos por Álvaro Siza, Civilização Editora, Porto 2009, pag. 161.

106 Paulo Varela Gomes la rileva insieme alle influenze meno evidenti di Mackintosh e Wright in *Casa do Chá Boa Nova*, Editorial Blau, Lisbona, 1992, pag. 10.

107 Kenneth Frampton, *Álvaro Siza...cit.*, pag. 16.

108 Alla relazione con le preesistenti si fa riferimento nello scritto pubblicato in Giangregorio Guido, *Op. cit.*, pag. 11.

109 Il valore della promenade architecturale è rilevato da Peter Testa in *Álvaro Siza*, Basel, 1996, pag. 16.



47 Ristorante Boa Nova, vista laterale.

catturare le prime immagini dell'esterno. All'interno la copertura è rivestita in legno. Il legno viene utilizzato anche per i pavimenti e per rivestire parte dell'attacco a terra delle pareti interne che per il resto sono intonacate. I pilastri che sostengono la copertura verso mare sono in cemento a faccia vista così come i muri esterni che poggiano sulla roccia. Gli arredi in legno contribuiscono a costruire un forte senso di domesticità, tutto è progettato dalla mano dell'architetto e si percepisce questo senso di continuità tra tutti gli elementi che conformano e riempiono lo spazio.



48 Vista Laterale dalla quota stradale della Piscina a Leça de Palmeira

Il progetto per la piscina di Leça da Palmeira inizialmente fu condotto dall'ingegnere Bernardo Ferrão, co-proprietario di una impresa di costruzioni.¹¹⁰ Successivamente visto le implicazioni urbanistiche del progetto propose all'amministrazione comunale di coinvolgere l'architetto Álvaro Siza Vieira.¹¹¹ Álvaro Siza, allora ventiseienne, già conosceva l'ingegnere Ferrão in quanto aveva collaborato nello studio di Fernando Távora. La piscina di Leça da Palmeira sorge poco distante dal ristorante Boa Nova ed è considerata, insieme al ristorante, una delle prime opere di rilievo dell'architetto Portoghese. I corpi di fabbrica sono pensati per non impedire la continuità visiva che esiste tra la strada e l'oceano. Dalla strada si percepisce un muro più basso di un metro che segna il sorgere della costruzione e si può vedere il tetto ad un'unica falda con lieve pendenza. Percorrendo la rampa che si allarga verso l'ingresso si accede ai servizi delle piscine. A questo piano trovano posto tutti i servizi accessori che permettono la fruibilità della piscina, spogliatoi, sanitari, docce, un ristorante e altre funzioni tra cui un bar con uno spazio antistante, una piccola terrazza sul mare. I primi ambienti che accolgono gli utenti sono organizzati lungo percorsi che si articolano collegando i diversi spazi. Le vasche della piscina sono l'elemento di maggior interesse di quest'opera. Si distaccano dalla costruzione che appoggia le spalle alla strada e sono raggiungibili attraverso una serie di piccole passerelle e scalinate che superano i dislivelli tra la sabbia e le rocce. Il cemento rende questi elementi integrati e poco riconoscibili. Due vasche, con due funzioni molto diverse, nascono tra la sabbia e le rocce. La vasca grande assomiglia ad un quadrato il cui lato verso l'oceano è irregolarmente conformato dalle rocce e da un piccolo muro che segue la topografia per permettere all'acqua di non debordare. Questa soluzione permette la percezione del piano d'acqua come una continuità rispetto al mare, costruisce un limite che verso l'oceano è sfumato dalla presenza delle rocce naturali. Il limite che in molte delle sue opere, come nota Frampton, sembra fondarsi sull'assunto di Heidegger: «il limite non è il punto in cui una cosa finisce, ma, come sapevano i greci, ciò a partire dal quale una cosa inizia la sua essenza».¹¹² Se tutto il progetto si fonda sulla potenza del rapporto tra i muri in cemento e la sabbia e le rocce, questa parte dell'opera costruisce un senso del limite meno definito. L'organizzazione della pianta che si snoda lungo la linea di costa permette di organizzare un programma comunque ampio senza occupare tutta la porzione di spiaggia. In quest'opera è chiaro il rapporto di forza che i lunghi muri, le scale, le rampe costruiscono con la natura. Il

110 Cfr. *Piscina na praia de Leça de Palmeira*, Editorial Blau, Lisboa, 2004, pag.19.

111 Lo stesso Álvaro Siza fa riferimento a questa relazione in *Ripetere non è mai ripetere*, in Giangregorio Guido, Op. cit., pag. 13.

112 Kenneth Frampton, *Álvaro...*, cit., pag.18.



49 Interni della Piscina a Leça de Palmeira, particolare spogliatoi.

cemento a faccia vista dei muri che potrebbe far pensare ad una volontà di mimetizzazione, viene smentito dal tetto a falda che con lieve pendenza è rivestito in lastre di alluminio nere.



50 Interni della Piscina a Leça de Palmeira, percorsi di connessione.



51 Interni della Piscina a Leça de Palmeira, percorsi di connessione.



52 Cortile tra i corpi degli edifici per abitazioni. Barrio da Bouça.

Il progetto per il Barrio da Bouça si inserisce nel programma dei SAAL, programma che aveva come obiettivo quello di fornire abitazioni a basso costo ai ceti meno abbienti. Il Serviço Ambulatorio de Apoio Local fu un programma molto ambizioso che cercava di dare un'abitazione dignitosa ai gruppi popolari e obbligava i progettisti a condurre i progetti sottoponendosi a continue discussioni con futuri abitanti, nato nel 1974 subito dopo l'uscita del Portogallo dalla dittatura, il programma ebbe vita breve. Il progetto iniziale del Barrio da Bouça fu interrotto nel 1978 con circa un terzo dell'opera costruita. Nel 2000 è stato ripreso con l'obiettivo di recuperare le opere già realizzate oltre a completare le parti mancanti, l'opera di recupero ha richiesto lo stesso paziente dialogo iniziato negli anni 70 per convincere gli abitanti ad eliminare tutte le superfetazioni. Il dialogo è stato reso maggiormente difficoltoso dalla paura di un aumento degli affitti.¹¹³ Il progetto, come afferma lo stesso Álvaro Siza, ha perso parte dell'integrità iniziale.¹¹⁴ Inserito tra la linea ferrata della fermata Lapa della metropolitana di Porto e la Rua da Boavista che collega Praça da República e la rotonda di Boavista, il complesso è organizzato in quattro blocchi di fabbrica disposti a pettine. I blocchi partono dal limite settentrionale del complesso caratterizzato dalla presenza di un muro in cemento a faccia vista alto quanto gli edifici che segna la relazione con la linea metropolitana che in questa parte di città scorre in superficie.

113 Cfr. Carlos Castanheira, *Álvaro Siza: The function of Beauty*, Phaidon Press Limited, London, 2009.

114 Cfr. Ibidem.



53 Tema d'angolo. Barrio da Bouça.



54 Relazioni vicive tra i diversi cortili. Barrio da Bouça.



55 Vista da Rua do Alecrim.Bragança Terraces.

Il progetto di abitazioni, servizi e complessi commerciali nasce per coprire uno spazio di circa 5000¹¹⁵ metri quadrati nel centro di Lisbona. In un luogo molto complesso ricco di problematiche topografiche e storiche. Il complesso sorge tra Rua António Maria Cardoso e Rua do Alecrim. Rua do Alecrim collega il largo Chiado nel centro di Lisbona con la parte bassa e finisce a Praça Duque da Terceira. Rua do Alecrim ha un forte dislivello mentre Rua António Maria Cardoso dal Largo Chiado prosegue con un lieve dislivello fino ad una svolta di 90 gradi verso Rua Vitor Cordon che si getta verso una quota più bassa. Tra le due strade esiste un forte salto di quota che gli altri edifici presenti non lasciano trasparire. Alla complessità topografica del sito si aggiunge la presenza tra le due strade delle Mura Fernandine, reperti risalenti al quattordicesimo secolo. Percorrendo Rua do Alecrim si vede il fiume mentre i tre blocchi di fabbrica si susseguono ad altezze diverse che accompagnano il dislivello della strada solcata dai binari del tram. Il primo blocco interrompe la quinta stradale e, nello spazio che si costruisce, sono collocate le scale che connettono Rua Do Alecrim con la corte che si costruisce tra i blocchi di Rua António Maria Cardoso. Questo collegamento trasmette una sensazione di intimità diversa rispetto a quella dell'edificio, una piccola bucatra apre su un albero e lascia intravedere le scale; le scale assomigliano ai collegamenti tra i dislivelli urbani di Lisbona che collegano i diversi piani di quota. Gli altri punti di sconnessione sono tra il primo e il secondo blocco e tra il secondo e il terzo blocco che invece si collega direttamente agli edifici esistenti a valle. Queste soluzioni di continuità permettono tanto agli edifici di degradare dolcemente accompagnando la pendenza della strada che di connettere visivamente Rua do Alecrim con la corte interna e con gli edifici del piano di quota superiore dove trovano posto abitazioni private mentre lungo Rua Alecrim, dove i corpi di fabbrica sono rivestiti in piastrelle colorate che poggiano su di un basamento in pietra, al piano terra sono collocati spazi commerciali sui quali sorgono abitazioni ed uffici. Lungo Rua António Maria Cardoso due blocchi appoggiano saldamente al terreno lungo la strada mentre sono sospesi su grandi pilastri nella corte, per dare spazio ai resti delle mura. Le bucatre appaiono regolari e contenute lungo Rua Cardoso mentre, la parte che affaccia nella corte interna, è costruita attraverso una successione di piccole logge quadrate. L'edificio di Rua Alecrim invece costruisce una relazione meno diretta con la corte, questa relazione è enfatizzata da una serie di muri che rompono le facciate per schermare le bucatre. La corte interna, ricoperta di verde, vede affiorare elementi antichi in un contesto contemporaneo, i percorsi si snodano in maniera delicata tra le rovine mentre, oltre alle scale esterne, una torre sotterranea collega i blocchi di fabbrica con il parcheggio.

115

A questi dati dimensionali fa riferimento Álvaro Siza in Carlos Castanheira, Álvaro Siza...Op.cit.



56 Vista da Rua do Alecrim verso la quota alta. Bragança Terraces.



57 Relazione dei corpi di fabbrica con il patio interno e i resti archeologici. Bragança Terraces.



58 Vista dalla darsena, Padiglione del Portogallo Expo '98

Il progetto per il padiglione del Portogallo all'Expo di Lisbona del 1998 parte da un programma complesso e ambizioso. La complessità del tema è comprensibile vista la natura degli eventi espositivi, la loro temporaneità e l'ambizione di costruire nuovi pezzi di città che possano sopravvivere all'evento. Il padiglione si trova sull'area a sud dell'asse principale che oggi dalla stazione Oriente, progettata da Santiago Calatrava, collega verso il mare. Il corpo di fabbrica che ospitava le esposizioni, la reception e il ristorante affaccia sulla darsena che separa la città dal fiume. L'edificio è di circa 14000 metri quadrati ed costruisce un rapporto diverso su tutti i lati. Lungo l'asse principale, a Nord, il rapporto con la strada è mediato da piccoli giardini contornati da muri che costruiscono luoghi intimi e spazi di transizione. Una corte esterna contribuisce all'organizzazione dei volumi a fa da contrappunto alla corte interna. Un colonnato a doppia altezza segue tutto il fronte lungo la darsena e appoggia sul limite della costruzione che finisce in acqua. Gli elementi a doppia altezza sono frutto della fusione tra un pilastro e una colonna, con la parte semicircolare che si offre all'esterno, mentre nell'angolo verso l'asse viario, dove il colonnato accompagna anche un pezzo del lato corto, la colonna torna ad essere tonda. Dal colonnato si passa all'area coperta da una grande copertura concava di cemento armato che copre uno spazio di 65 metri lineari. La copertura segue il filo dell'edificio e collega due elementi composti da grandi setti ripetuti e leggibili verso sud. Sotto la grande copertura lo spazio è racchiuso a nord dai grandi setti visibili mentre a sud, il blocco appare monolitico e ricoperto di ceramica, lo stesso blocco che dall'esterno lascia percepire i setti rivestiti in pietra chiusi su un lato da muri rivestiti da piastrelle in ceramica verde. L'asse est ovest invece è completamente permeabile e lo spazio scorre sotto la vela di cemento che, sospesa nel vuoto, emoziona per la sua leggerezza che contraddice i principi statici. La sensazione di sospensione è enfatizzata dal giunto di connessione laterale che tramite tiranti in acciaio ad un interasse di circa un metro, lascia passare la luce del sole e galleggiare la copertura. Un'area coperta di 3.900 metri quadrati¹¹⁶ concepita per gli eventi all'aperto che oggi rappresenta un grande spazio polifunzionale a disposizione di questa parte di città e ha contribuito alla costruzione dell'immagine iconica di questo padiglione. Sospeso tra la tradizione e l'innovazione, il chiuso e l'aperto, l'intimo e il pubblico. Uno spazio capace di sopravvivere alla natura temporanea dell'evento grazie alla sua grande qualità.

116

Dati dimensionali esposti da Álvaro Siza, in «El Croquis», n. 68/69 + 95, 2000, p. 338.



59 Vista laterale dell'area destinata agli eventi, Padiglione del Portogallo Expo '98



60 Particolare di connessione. Padiglione del Portogallo Expo '98.



61 Vista dalla corte interna. Facoltà di Architettura di Porto

Nella fine degli anni settanta la creazione per decreto della Facoltà di Architettura di Porto sancisce la definitiva transizione dalla Scuola di Belle Arti, transizione che prese corpo tra gli anni ottanta e novanta. La facoltà fu immaginata e costruita attorno ad un programma che si fondava su una proporzione tra professori e studenti di uno a quindici (1/15), per un totale di cinquecento alunni.¹¹⁷ Il progetto come oggi appare realizzato è frutto di un intenso processo progettuale, accompagnato da continue discussioni tra il progettista e le istituzioni.¹¹⁸ La nuova Facoltà di Architettura sorge ad est della Quinta da Povia, dove negli anni 1985-1986 Siza aveva già realizzato l'adeguamento degli spazi esistenti e l'ampliamento con il padiglione Carlos Ramos. Il sito su cui nasce la Facoltà è caratterizzato da un forte dislivello che da Nord, in prossimità di un'arteria viaria, degrada verso il fiume Douro. Questo spazio è delimitato a ovest dalle grandi mura della Quinta da Povia mentre, a est, si vede in vicinanza il ponte da Arrábida. Seguendo la direttrice suggerita dal limite meridionale delle mura della Quinta da Povia, sorgono cinque volumi indipendenti che appoggiano alla quota più bassa. Questi volumi costruiscono il fronte verso il fiume e in quattro di essi trovano posto le aule. A nord i corpi di fabbrica sono organizzati in maniera irregolare generati da un asse che mette in relazione il limite occidentale dell'intervento con il padiglione Ramos. Questi corpi di fabbrica, tra loro concatenati in maniera irregolare, costruiscono in relazione ai corpi meridionali una terrazza/corte che si relaziona con il fiume Douro ed è completamente riparata dall'arteria viaria a Nord nascosta dai corpi di fabbrica e dal forte dislivello. Il piano terra accoglie la caffetteria/bar nell'estremità occidentale e un percorso delimitato dagli armadietti a nord e da grandi aperture che lasciano entrare la luce a sud, collega i blocchi con le aule. Tra la caffetteria e le aule due panchine permettono di stare in un piccolo spazio che funge da atrio e dal quale partono una scala e una rampa che portano al piano superiore, dove, trovano spazio la segreteria e gli uffici amministrativi e il grande auditorium polifunzionale che può essere modulato in una grande sala oppure in due, a seconda delle esigenze. La rampa funge da vera e propria promenade architectural che continua attraversando il corpo semicircolare dove trovano posto gli spazi per le esposizioni. Qui la rampa avvolgente in senso orario asseconda la forma dello spazio separandolo in due ambienti uno centrale e uno esterno. Sulla rampa una apertura zenitale lascia entrare la luce naturale che illumina indirettamente il perimetro esterno del semicerchio. Una hall introduce alla biblioteca e collega con un corpo scala ai due piani sottostanti dove trovano collocazione i bagni e spazi di servizio. La

117 Cfr. Adalberto Dias, *Faculdade de Arquitectura in Álvaro Siza*, Editorial Blau, Lisbona, 1995, pag.59.

118 Il percorso ideativo di questo progetto è raccolto in *Edifício da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Port. Percorso do Projecto*, Faup publicações, Porto, 2003, pag. 99.



62 Vista dalla corte interna. Facoltà di Architettura di Porto

prima porta in vetro apre sulla segreteria dove due banconi in marmo simmetrici accentuano sinuosamente l'ingresso allo spazio di studio e consultazione. Uno spazio dove il centro è occupato da un grande tavolo dove possono studiare contemporaneamente 32 studenti. Sul tavolo lo spazio è a doppia altezza e la luce naturale entra dall'alto attraverso un grande lucernario che segue tutta la lunghezza della sala e si ferma a un metro dal limite esterno dove c'è l'unica piccola apertura verso l'esterno. Il grande lucernario, al piano superiore impedisce la relazione visiva tra le due ali dello spazio che affacciano a sbalzo sul piano sottostante e che accolgono cinque tavoli per studiare che sono collocati verso l'interno sulla doppia altezza e mentre il passaggio avviene percorrendo il limite esterno dello spazio lungo le librerie. Gli accessi sono molteplici come molteplici sono i collegamenti tra i diversi piani di quota esterni. Rampe e scale forniscono sempre una molteplice opportunità per raggiungere il medesimo luogo. Attraversare lo spazio diventa un atto cosciente, si è sempre chiamati a decidere quale percorso è più opportuno e spesso questa decisione è influenzata da fattori puramente personali. Il sistema di accessi della facoltà e il sistema di percorsi fa sì che l'autonomia delle singole funzioni non sia percepita come frammentazione.



63 Vista Chiesa Marco de Canaveses

La chiesa di Santa Maria e il complesso parrocchiale di Marco de Canaveses nasce tra il grande dislivello esistente che separa Rua Bairro Murteirados da Avenida Gago Coutinho. L'ingresso principale è situato ad una quota intermedia tra le due strade, in una piccola piazza che è il risultato del dialogo tra il corpo della chiesa con quello del complesso parrocchiale. La piazza segue un leggero dislivello verso la Avenida Gago Coutinho che costeggia l'intervento con la sua pendenza. La chiesa si presenta come un grande volume in intonaco bianco che poggia su un alto basamento in pietra che conserva il filo dell'intonaco. Il fronte principale è il risultato di una disposizione a U, con lo spazio incassato che accoglie la porta in ferro alta quasi quanto tutto il fronte; l'altezza è enfatizzata dalla bampiezza ridotta. All'interno lo spazio è conformato con materiali tradizionali, intonaco bianco, legno, rivestimenti in ceramica color avorio. Una navata lunga 30 metri¹¹⁹ ha la capacità di contenere 400 persone¹²⁰. La luce è la protagonista dello spazio; all'interno le ombre nette dell'esterno scompaiono e si raggiunge uno stato di sospensione e di spiritualità. Una finestra bassa fende il muro sul lato destro guardando l'altare mentre il muro sinistro all'interno è sinuoso e costruisce una curva convessa verso l'interno e enfatizza lo spessore delle finestre che in alto lasciano entrare la luce. Dietro l'altare due piccole aperture nel muro si lasciano illuminare dalla luce naturale che piove dall'alto attraverso un camino costruito per far entrare i raggi solari. La luce che piove dall'alto anche nelle torri accanto alla porta d'ingresso dove trovano posto la fonte battesimale e il campanile. La chiesa se pur di piccole dimensioni grazie alla collocazione topografica acquista una forte centralità nel paesaggio circostante; il suo volume bianco contrasta con il verde delle colline e con il colore del cielo. Anche in questa opera è evidente come materiali estremamente poveri possano conformare uno spazio poetico; intonaco, legno, pietra, acciaio per il grande portale.

119 Cfr. Philip Jodidio, Álvaro Siza, Taschen, Köln 1999, pag. 121.

120 Cfr. Álvaro Siza, in «El Croquis», n. 68/69 + 95, 2000, p. 338.



64 Vista Chiesa Marco de Canaveses, ingresso principale.



65 Chiesa Marco de Canaveses, vista laterale.



66 Vista Complesso Residenziale Boavista da Sud.

Il complesso residenziale e per uffici nasce tra Rua José Gomes Ferreira a Nord e Rua Pedro Homem de Melo a Sud. La fabbrica si presenta come un blocco di 104x18 metri¹²¹ orientato est/ovest. Questo edificio doveva essere il primo di una serie di edifici da realizzare ma alla fine il programma è stato ridotto ad un solo edificio.¹²² Ai piani terra, una serie di spazi commerciali si relazionano con la strada sia a Nord che a Sud dove sono collocati gli ingressi ai quattro corpi scala che servono due appartamenti ciascuno. Gli appartamenti orientati nord/sud sono organizzati per lasciare la zona giorno a nord e le stanze da letto a Sud. Ogni appartamento ha una loggia a nord e una a sud. Il margine nord della fabbrica si rompe in quattro “archi” concavi che rendono la facciata ricoperta di piastrelle di ceramica morbida e sinuosa, lunghe finestre a nastro seguono la curva tracciata. Al contrario il fronte a sud si presenta rigoroso e severo. Le aperture sono schermate da frangi sole aggettanti che, dal margine superiore delle finestre, protendono verso l'esterno. Le ombre dei frangi sole aggettanti si stagliano sulla superficie della facciata e dialogano con le ombre che accentuano la sottrazione volumetrica delle piccole logge, se a nord la facciata è resa vibrante dal tratto sinuoso dei semi-archi che si susseguono, a sud il gioco di ombre costruisce il medesimo effetto.

121 Cfr. Carlos Castanheira, Álvaro Siza...,cit., pag. 302.

122 Cfr. Philip Jodidio, Op. cit., pag. 163.



67 Ingresso Museo di Serralves.

Il progetto del museo di Serralves è pensato per inserirsi nel parco della fondazione situato tra il centro della città di Porto e la costa. L'idea che ha guidato il progetto è stata quella di costruire un'opera che non impattasse con lo splendido giardino e che fosse assorbita in un contesto urbano costruito da piccole case basse. La volontà di non impattare con il luogo e di accogliere il più possibile il giardino all'interno dell'edificio ha portato ad una composizione con una forma ad U, per permettere alla costruzione di costruire un legame col il verde e poi ha portato a scomporre i volumi.¹²³ In questo progetto è evidente la preponderanza del parco nella sua totalità, il lago, il bosco. Il nuovo corpo non costruisce nessuna relazione visiva diretta con l'edificio esistente, lo spettatore deve scoprirla attraversando il parco percorrendo i sentieri, staccandosi dall'edificio.¹²⁴ Il tema dell'inserimento nel parco, conduce dopo una serie di soluzioni sviluppate nel tempo, ad un'opera che è costruita da molte interruzioni e da slittamenti che rompono la percezione di un corpo unico. L'auditorium appare all'ingresso sconnesso dal resto del corpo dell'edificio che sfruttando il dislivello termina con una grande parte ad U verso il viale del parco. Il primo slittamento permette la costruzione di un patio d'ingresso raccolto e silenzioso dove la ghiaia bianca esalta il passaggio tra l'esterno e l'interno. La corte aperta verso il viale invece permette alla natura di entrare nell'edificio e dall'interno di percepire uno stato di sospensione grazie alla poetica disposizione dell'edificio e delle aperture rispetto alla natura circostante che in questo pezzo di edificio è magicamente integrata. Il tema della relazione con la natura è indagato in molte connessioni dell'edificio; slittamenti nei muri perimetrali e piccoli sbalzi permettono di costruire ogni volta una prospettiva diversa verso l'esterno; da alcuni spazi inoltre gli alberi alti sono visibili solo nella loro parte terminale e in relazione con il cielo. Questo tipo di ritagli nel paesaggio unito ad una luce indiretta che si irradia negli spazi dispone alla percezione delle opere. Il museo, frutto di un programma molto ampio che è cambiato nel tempo, costruisce una enorme flessibilità di utilizzo e le enormi sale possono essere utilizzate separatamente o parzialmente senza intaccare la percezione delle esposizioni.

123 Álvaro Siza, Museu Arte Contemporânea de Serralves, Porto, Portugal (1991-1999) in Álvaro Siza *Expor On Display*, catalogo della mostra a cura di Carlos Castanheira e João Fernandes, (Porto, Fondazione Serralves, 8 aprile-26 giugno 2005) Fundação Serralves, Porto 2005, pag. 71.

124 Cfr. Raquel Henriques da Silva in AA.VV. Álvaro Siza, Museu de Serralves, White & Blue, Lisboa 2001, pag. 55.



68 Ingresso Museo di Serralves piccolo patio interno.



69 Museo di Serralves parte terminale a U.



70 Vista dal cortile interno. Complesso per Abitazioni e Negozi.

Il complesso per abitazioni e negozi che sorge tra Rua Domingo Machado e Rua de Francos si sviluppa su un lotto quasi rettangolare, in una zona urbana consolidata e circondato da case basse; i blocchi di fabbrica occupano i margini del lotto costruendo una grande corte centrale che mette in relazione i quattro corpi di fabbrica che occupano tre lati del lotto lasciando libero uno dei lati corti verso sud. All'esterno i quattro corpi di fabbrica si presentano severi e rigorosi, con finestre orizzontali che illuminano ogni appartamento. L'impianto è costituito da quattro blocchi separati che si relazionano per la composizione delle facciate; nello spazio lasciato tra i singoli corpi trovano posto gli ingressi alla corte interna dove gli edifici si affacciano in maniera completamente diversa rispetto alla strada. All'interno della corte gli edifici grazie a piccoli slittamenti appaiono come un continuo e costruiscono un limite chiaro un recinto che è aperto solo nel lato sud verso le abitazioni preesistenti. All'interno si ritrovano temi ricorrenti nelle composizioni di Álvaro Siza, piccoli balconi sono separati da una parete che nel coronamento dell'edificio a ovest determinano una scansione simile a quella del Barrio da Bouça, mentre gli altri corpi di fabbrica coronano con un frangi sole a sbalzo che scherma nella parte altra le bucatore. Nell'angolo tra Rua Domingo Machado e Rua de Francos il tema della connessione viene esaltato slittando e abbassando i corpi lungo Rua Domingo Machado, si costruisce un ingresso che conquista la corte senza determinare una connessione visiva diretta tra la strada e la corte, mentre gli altri due ingressi consentono la connessione ottica e accolgono le rampe di accesso ai piani interrati. I corpi lungo i lati lunghi, nell'estremità del lotto, permettono alla strada di attraversare l'edificio e di connettere le strade parallele.



71 Vista dal cortile interno. Complesso per Abitazioni e Negozi.



72 Corpi in connessione nell'angolo. Complesso per Abitazioni e Negozi.



73 Vista esterna Padiglione multiuso Gondomar.

Il padiglione multiuso sorge nei pressi di una grande arteria viaria che attraversa Gondomar, in un'area di 29200¹²⁵ metri quadrati tra l'attuale Rua Pevidal e Avenida Multiusos. Le due strade sono a quote diverse e l'edificio è composto da tre volumi, due dei quali collegati. Le quote di tutti i volumi si sviluppano sullo stesso piano di quota di Rua Pevidal. Due grandi parcheggi servono il padiglione, uno alla quota di Avenida Multiusos mentre l'altro segue la quota della Rua Pevidal, ed è collegato direttamente agli edifici del padiglione. Il grande edificio ellittico ospita i diversi campi da gioco delimitati da quattro tribune di cui una è retrattile. Il limite esterno è raddoppiato quasi come ad ispessire il muro che delimita lo spazio interno. In questo spazio vengono collocati alcuni servizi e gli accessi mentre in alto trovano spazio delle logge sulle quali poggia la grande copertura ad "aste e nodi" che copre il grande spazio. Da Avenida Multiusos appare come volume principale il grande spazio ellittico nel quale trova spazio la funzione protagonista di tutto il programma perché la sua altezza è maggiore rispetto a tutti gli altri edifici. Tra il corpo principale, ellittico e quello dei servizi annessi a L, una copertura in cemento armato convessa costruisce uno spazio filtro che permette di entrare nel corpo più basso. La copertura in cemento armato si stacca dai volumi in mattoni rossi rendendo estremamente poetico questo angolo di connessione tra i due corpi quadrati. Tutti i volumi contribuiscono a costruire un forte segno nel paesaggio poco consolidato di questa parte di territorio. Quest'opera sorge in un luogo che non offre molte suggestioni e che necessita di un gesto forte e individuabile. Per questo il padiglione assume più le sembianze di un elemento che punta a diventare riferimento in un territorio che non ne ha. Il programma complesso e ampio è risolto attraverso la semplicità dei tre volumi.

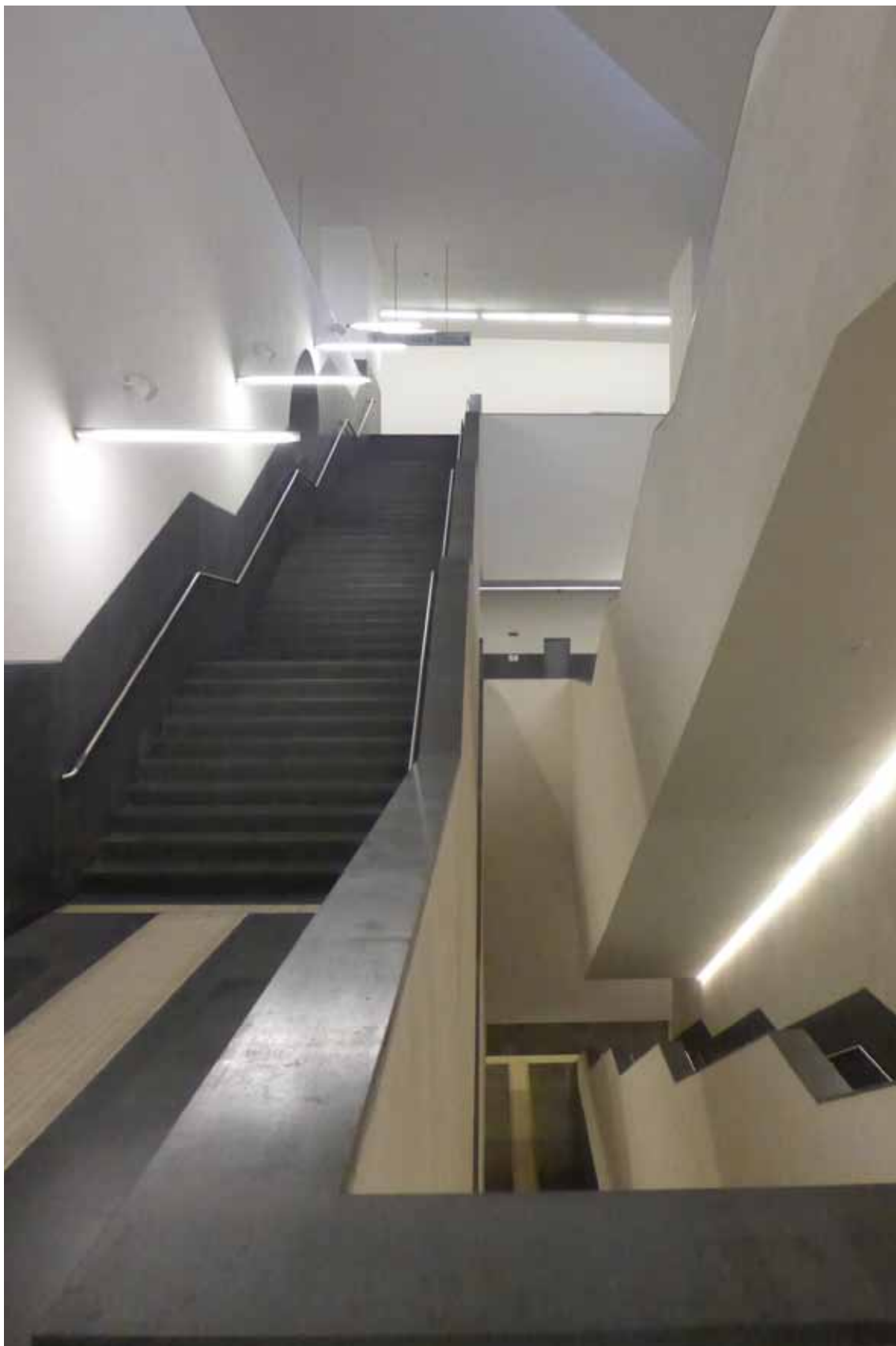
125

Cfr. Álvaro Siza in Carlos Castanheira, Op.cit.



74 Vista interna Metro Municipio Napoli

La stazione metropolitana di Piazza Municipio, ancora in corso di realizzazione, si inserisce nell'ambizioso progetto delle metropolitane dell'arte che punta a costruire nella nuova linea della metropolitana di Napoli una struttura museale sotterranea e nuovo modo di fruire dei trasporti pubblici. Piazza Municipio è uno dei nodi più complessi da risolvere per le emergenze storiche che delimitano la piazza. Nel corso del progetto numerosi ritrovamenti si sono susseguiti e hanno richiesto una ridefinizione continua del progetto che comunque non ha stravolto l'idea iniziale di lasciare libero il collegamento visivo tra piazza Municipio e la stazione marittima progettata da Bazzani che nasce sul molo Angioino. Il progetto di Álvaro Siza e Eduardo Souto de Moura per Piazza Municipio prevede una leggera trasformazione ottenuta dalla depressione di quota che costruisce uno spazio intimo e riservato che nasce da un ottagono al cui centro trova nuova collocazione la fontana del Nettuno trasferita da via Medina a piazza Municipio. Questo spazio, grazie al piccolo salto di quota, costruisce un'isola di intimità che acquisterà maggiore enfasi nel momento in cui tutto l'asse tra piazza Municipio e la stazione Marittima sarà liberato dalle sovrastrutture di cantiere e l'asse di circa 800 metri lineari libererà tutta la sua forza. Nella parte sotterranea il cuore del progetto è rappresentato dal collegamento sotterraneo che dalla stazione marittima conduce costeggiando sotto terra il Maschio Angioino. Il percorso è enfatizzato da un taglio lineare dal quale entra la luce naturale e che accompagna la galleria per diverse centinaia di metri. Questo scavo ha permesso il ritrovamento di un vero e proprio tesoro archeologico, migliaia di reperti tra i quali diverse barche di epoca romana conservate come pochi reperti fino ad ora ritrovati. I resti della Torre Aragonese conformano lo spazio nel quale nascono le scale che collegano alla linea ferrata e che collegherà gli altri ambienti dove saranno conservati parte dei ritrovamenti effettuati. Oggi, il collegamento con la stazione Marittima è in corso di costruzione e il progetto appare mutilato nelle sue intenzioni ma è già percepibile la forza di tutto l'intervento. Si accede nei pressi del Maschio Angioino, in prossimità delle scale, all'interno l'intonaco bianco si distacca dal pavimento e dal rivestimento basamentale di circa un metro in pietra tufacea scura. La Torre Aragonese in tufo giallo emerge nell'estremità orientale del corpo scale sul quale galleggia sostenuto in due angoli, un quadrato in cemento armato intonacato che scherma la luce che piove da un'apertura zenitale. Le scale si tuffano nel sottosuolo amplificando la sensazione di scavo, anche se lo spazio bianco riporta ad atmosfere mediterranee. Le scale conducono alle due direzioni di marcia, da ingressi separati e con percorsi separati, che si connettono visualmente attraverso una piccola bucatura nel muro che le separa. Questo intervento assume un valore singolare inserito nel contesto delle metropolitane dell'arte tutte costruite da grandi architetti internazionali. In questo contesto,



75 Vista interna Metro Municipio Napoli

fatto di lustrini, ceramiche colorate, installazioni bizzarre, alluminio riflettente, rivestimenti in linoleum, coperture ardite che schermano dal sole e non proteggono dalla pioggia, la stazione di Álvaro Siza e Eduardo Souto de Moura rappresenta un punto di rottura. Con il silenzio e la semplicità si sottrae alla continua dissipazione di immagini, parole, significati. Con pochi materiali, quelli della tradizione napoletana e pochi elementi, un corpo scale e un grande percorso, i due architetti portoghesi costruiscono un progetto capace di ricucire diversi brani di città in due direzioni, quella superficiale che accompagna dal Municipio al mare e al Vesuvio passando per la Stazione Marittima di Bazzani e quella sotterranea, che accompagna dalla superficie alle viscere della Napoli antica.

6. Tra ideazione e realizzazione



76 Modello architettonico della Biblioteca della Facoltà di Architettura di Porto

Nella definizione che ci fornisce Vittorio Gregotti, immaginare per Álvaro Siza significa «ricordare ciò che la memoria ha scritto dentro di noi e metterla a confronto con le esigenze e le condizioni; ma anche elevare le esigenze e le condizioni a livello della loro reale complessità, e infine restituirle nella semplicità obliqua del progetto».¹²⁶ Questo processo di indagine nelle proprie esperienze maturate o nelle memorie accumulate attraversando i mondi dell'arte e della cultura architettonica amplifica le potenzialità dell'immaginazione. Molte delle esperienze che entrano a far parte del progetto sono frutto di un processo di accumulazione lento e costante che è rintracciabile in tutti i suoi schizzi e nei suoi scritti. Al pari della memoria il luogo gioca un ruolo fondamentale nella sua opera, l'architetto portoghese alimenta il processo immaginativo partendo dallo studio del luogo che gli permette di superare la frustrazione del foglio bianco.¹²⁷ Il primo approccio trova compimento nella realizzazione di disegni a mano libera che stabiliscono un contatto con il luogo e lasciano emergere le prime immagini. Il rapporto che instaura con il luogo non è mai di soggezione¹²⁸ ma sempre di osservazione, assimilazione e comprensione. Anche se le sue opere spesso vengono interpretate come una riduttiva trasposizione in architettura «delle suggestioni che il progettista può trarre dallo “studio dei luoghi”» e ridotta ad «un più o meno raffinato ambientalismo».¹²⁹ Quello che l'architetto immagina emerge attraverso lo schizzo e prende corpo attraverso l'uso di modelli architettonici e disegni tecnici. Gli schizzi “come strumento di lavoro, aiutano a stabilire una permanente relazione dialettica tra intuizione e verifica precisa, in un processo progressivo di comprensione e visualizzazione. In questa progressiva visualizzazione, in un'immagine provvisoriamente finale, si va strutturando quasi il niente così importante oltre il preesistente. Quella leggera torsione, tante volte materializzata nel disegno.”¹³⁰ L'uso dello schizzo come strumento di lavoro che accompagna tutto il progetto nella sua genesi consente all'architetto di dialogare con il programma ma allo stesso tempo induce a riflettere anche sull'importanza che al pari del luogo e del programma ha la memoria¹³¹. Tutti questi elementi entrano a far

126 Guido Giangregorio, *Op.cit.*, pag. 9.

127 Siza fa riferimento all'approccio al sito quando afferma «Permane presente nella mia memoria la frustrazione dei primi anni di Scuola e di professione, quando all'analisi presumibilmente esaustiva (statica) di un problema seguiva l'incontro disarmato con un foglio di carta bianca. Da allora ho sempre avuto l'accortezza di “osservare il sito” e fare un disegno prima di calcolare i metri quadrati di area da costruire. Da un primo confronto dell'uno e dell'altro gesto, ha inizio il processo di progettazione». in Antonio Angelillo, *Op.cit.*, pag. 23.

128 Francesco Dal Co riferendosi al rapporto tra Siza e il contesto cita una sua affermazione a riguardo « non sono per la soggezione al contesto, l'idea stessa mi fa orrore» in Francesco Dal Co, *Alvaro Siza e l'arte della mescolanza* in Kenneth Frampton, *Alvaro...cit.*, pag. 10.

129 Francesco Dal Co, *Alvaro Siza e l'arte della mescolanza* in Kenneth Frampton, *Alvaro...cit.*, pag. 10.

130 Alvaro Siza, *Il procedimento iniziale* in Antonio Angelillo, *Alvaro Siza Scritti di Architettura*, Skira Editore, Milano, 1997, pag. 24.

131 Il disegno a mano libera è lo strumento che accompagna l'architetto portoghese anche nei suoi viaggi, insieme agli scritti è lo strumento con cui Siza registra memorie, dimensioni, spazi, rapporti, relazioni. In questo senso anche gli schizzi di viaggio sono strumenti operativi del progetto, memorie che coscientemente o incoscientemente emergono e riflettere sugli elementi che registrano fa emergere in maniera solida la memoria come bagaglio che nutre il processo immaginativo. Il disegno accompagna tutto il processo dall'assegnazione del tema progettuale di un sito specifico alla definizione del programma che può essere più o meno definito a seconda del tipo di commessa pubblica o privata che sia. Visto che spesso a seconda del tipo di rapporto che instaura con il committente il processo può sensibilmente mutare soprattutto nella maniera in cui espone il progetto e lo racconta Vedasi intervista ad Alvaro Siza in Edward Robbins, *Why Architects*



77 Interno della Biblioteca della Facoltà di Architettura di Porto

parte del progetto e la loro verifica è possibile grazie agli strumenti di rappresentazione che permettono all'architetto di procedere nel progetto. Nel processo di Siza è evidente una profonda riflessione sugli strumenti di rappresentazione e sul loro utilizzo e il loro utilizzo singolare rende necessario un approfondimento in relazione alla concezione che l'architetto portoghese sviluppa. L'opera di Siza in questo, come l'opera di Peter Zumthor, è esemplare, perchè l'architetto portoghese è capace di raggiungere un'architettura che conserva una forte aderenza al luogo e che soddisfa sapientemente il programma abbandonando il dogmatismo del movimento moderno e allo stesso tempo rifiutando la contemporanea adesione al culto dell'immagine retinica. Le opere dell'architetto portoghese sono architetture che sfuggono al dominio dell'immagine superficiale e spettacolare, architetture che per essere comprese a fondo necessitano di essere vissute nel tempo. Sono un evidente segno di resistenza in una contemporaneità dove il tempo è interpretato come una successione di istanti e i valori dell'architettura vengono prevalentemente valutati attraverso immagini bidimensionali. Le risposte che l'architetto fornisce ad ogni tema sono sempre diverse, mai tipologicamente raggruppabili mentre il metodo di lavoro è sempre lo stesso, accompagnato dagli stessi strumenti concepiti radicalmente ed utilizzati per le loro potenzialità.

6.1 Alimentare l'immaginazione.

Jacinto Rodrigues individua nel luogo, nella struttura e nel programma tre variabili che caratterizzano il metodo di Álvaro Siza. Secondo Rodrigues l'architetto portoghese parte da una delle tre variabili che diventa dominante e dialoga con le altre.¹³² Queste tre variabili influenzano notevolmente il progetto ma credo che il luogo abbia un ruolo importante anche perchè capace di dialogare con la memoria. Dalle parole di Álvaro Siza emerge un ruolo predominante del luogo che rappresenta la premessa per ogni progetto. L'architetto portoghese infatti afferma: «Inizio un progetto quando vado a vedere un terreno (programma e condizionamento vaghi, come succede quasi sempre). Altre volte comincio prima, a partire dall'idea che ho di un luogo (una descrizione, una fotografia, qualcosa che ho letto, un'indiscrezione). Escludo che rimanga molto del primo abbozzo».¹³³ Il luogo ha un ruolo determinate per alimentare il processo immaginativo, ha la funzione di rievocare memorie che influenzate dalle necessità del programma, inizialmente vago, contribuiscono a costruire le prime immagini. Álvaro Siza interpreta con radicalità il tema assegnato che viene tradotto in un programma molto definito, ogni tema nella sua opera viene affrontato con il medesimo sforzo perchè come lui stesso afferma «un'architettura non è brutta per il tema, perchè in architettura non ci sono temi belli o brutti; c'è solo il trattamento buono o cattivo del tema».¹³⁴ Il luogo ha la funzione di fornire uno sfondo che accoglie e stimola la costruzione di nuove immagini nelle quali confluiscono le riflessioni sul programma, sulla struttura. Il reale valore che il luogo assume nella sua opera emerge sovrapponendo i suoi schizzi ai suoi scritti. Il luogo è indagato attraverso un approccio che è sia oggettivo che soggettivo. Quando parlo di approccio oggettivo faccio riferimento a quelle che sono le caratteristiche oggettive del luogo rilevabili e misurabili oggettivamente, come i dislivelli, l'esposizione, le distanze tra gli edifici preesistenti mentre nel secondo caso mi riferisco a quelle impressioni a quelle sensazione e alle memorie che rievoca un luogo nel corpo dell'autore. I disegni ad esempio rivelano la compresenza di elementi molteplici. Sovrappongono allo stato di fatto memorie passate, osservazioni sulle indicazioni del programma, vari livelli della realtà emergono nella loro natura conflittuale.¹³⁵ A questa realtà conflittuale e contraddittoria fa riferimento lo stesso Siza quando afferma che «Iniziando uno studio, ci troviamo davanti obiettivi che determinano tensioni contraddittorie in una realtà concreta, dalle radici molto profonde, fatta di sovrapposizioni, trasformazioni, recuperi, davanti ad un complesso di esperienze e di informazioni precedenti, proprie o esterne, davanti a modelli, interessi e contatti. Credo che in questa rete così complessa di fatti e di "desideri" si trovi, come una matrice, quasi

132 Cfr. Jacinto Rodrigues, Álvaro Siza / obra e método, Livraria civilização Editora, Porto, 1992, pag. 20.

133 Frampton Kenneth, Álvaro Siza , Professione..., cit., pag. 7.

134 Citato da Francesco Dal Co, Alvaro Siza e l'arte della mescolanza in Kenneth Frampton, Álvaro...,cit.,pag.9.

135 Frampton analizzando i suoi schizzi di viaggio rileva «O sitio aparece frequentemente como um campo batalha nos esquisos de Siza. É um dado sobre o qual os vários níveis da realidade topográfica revelam a sua constituição conflituosa» in Kenneth Frampton, Sobre a linha de Siza in Alvaro Siza - esquisos de Viagem, Documentos de Arquitectura, Porto, 1988, pag. 8.



78 Piscina a Leça de Palmeira, relazione con il luogo.

tutto quello che determina il “disegno”». ¹³⁶ Siza in molti dei suoi scritti rievoca quelle che sono esperienze o anche desideri che poi entrano a far parte del progetto. La molteplicità di sovrapposizioni rende necessario domare la complessità attraverso un processo paziente che permette poi alle sue opere di instaurare un rapporto con il luogo ricco di implicazioni. ¹³⁷ Il luogo stimola l’immaginazione dell’architetto e fa emergere luoghi diversi, ambizioni diverse, aspirazioni che si sovrappongono alle esperienze precedenti. Nei suoi scritti, ritmati, coincisi, sussultori, emergono come negli schizzi frammenti di desideri, di impressioni, di aspirazioni. Riferendosi al progetto per Malagueira, Siza scrive: «Egli osserva e annota il profilo cristallino della città. Probabilmente riflette su quello che andrà a sovrapporre a questo profilo, come andrà a solcare il suolo con strade, canalizzazioni, elettricità. Affluiranno famiglie, il tenue ordine esistente sarà sovvertito, distrutte le culture incipienti, occupati i campi abbandonati. Gli operai edili sostituiranno i gruppi di zingari, spariranno dal paesaggio carcasse di automobili, macchine abbandonate, coperte di tele lacerate, cavalli e cani scheletrici, pecore, montagne di spazzatura». ¹³⁸ È evidente come il luogo conservi memorie passate e aspirazioni future che vengono accolte dall’architetto, ma queste memorie non entrano a far parte del progetto se non dopo un dialogo con quelle che sono le esigenze del programma e con le caratteristiche dimensionali del sito. Ad esempio negli appunti di studio del programma che precedono il progetto per la Facoltà di Architettura di Porto, sono evidenti tutti i dati dimensionali espressi in metri quadrati e le possibili relazioni che si possono costruire tra gli spazi. Ogni idea è immediatamente verificata e interrogata in relazione al programma che diventa la guida per capire se alcune soluzioni sono possibili. ¹³⁹ La tavola delle aree è una testimonianza impressionante di questa relazione strettissima con il programma. Ogni funzione trova risposta adatta in superfici adeguatamente calcolate seguendo il “Planning Standards for Higher Education Facilities” realizzato dall’UNESCO. ¹⁴⁰ Il dimensionamento delle aree necessarie guida il progetto e contribuisce a definire gli standard qualitativi di tutti gli ambienti. La concezione rigorosa delle misure permette di ancorare tutto il progetto alla soddisfazione del programma che non può non essere soddisfatto. Il rapporto con il programma e la ricerca costante e rigorosa della sua soddisfazione caratterizza tutti i progetti, da quelli a piccola scala fino ai progetti a scala urbana. Questo rapporto è testimoniato in molte pubblicazioni, tra le ultime la serie di disegni e schizzi con i quali l’architetto portoghese

136 Angelillo Antonio, Op. cit., pag. 23.

137 Come osserva Dal Co riferendosi ad alcune delle prime sue architetture: «Il Ristorante Boa Nova e la piscina di Leça da Palmeira, infatti, chiariscono come i “rapporti” che le costruzioni di Siza da allora in poi si sforzano di definire con gli ambienti con gli ambienti in cui si inseriscono non mirino affatto ad esaltarne le naturali vocazioni, quanto a rendere palesi i conflitti che il fare progettuale genera sovrapponendo alle apparenze delle cose il rigore della geometria che dell’architettura, come a Siza è ben chiaro, è il fondamento» in Francesco Dal Co, Alvaro Siza e l’arte della mescolanza in Kenneth Frampton, Alvaro..., cit., pag. 10.

138 Alvaro Siza, Quinta da Malagueira in Angelillo Antonio, Op. cit., pag. 177.

139 Cfr. Edward Robbins, *Why Architects Draw*, The Mit Press, Cambridge, pag. 154.

140 Cfr. Edifício da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Port. *Percurso do Projecto*, Faup publicações, Porto, 2003, pag. 106



80 Particolare dei collegamenti verticali da Rua do Alecrim verso la quota alta. Bragança Terraces.

accompagna il progetto per Quinta do Bom Sucesso la cui pubblicazione è stata curata da Ren Ito.¹⁴¹ In tutte queste testimonianze è evidente la relazione con le qualità dimensionali del luogo. Altezze, dislivelli, salti di quota, distanze dai corpi antistanti sono tutti elementi che conformano il progetto. Ogni opera realizzata sfrutta le potenzialità che le costrizioni del luogo nascondono. Le sfide che ogni luogo rappresenta non sono ostacoli da occultare ma opportunità per esaltare l'architettura e il progetto perché indagate a fondo forniscono lo slancio per costruire l'architettura. Nell'impianto urbano del Barrio da Bouça a Porto ad esempio, un limite fisico e poderoso chiude verso una parte di città e costruisce la necessità di proiettarsi verso lo storico quartiere Cedofeita. Ma il Barrio da Bouça come tutte le sue opere è anche una testimonianza di come la dimensione adeguata possa costruire la qualità percettiva dell'ambiente.

La memoria

Come rilevato da molti autori la memoria ha un ruolo fondamentale nel processo di immaginazione quando non si attinge direttamente soltanto ad immagini e suggestioni superficiali. La relazione con la memoria permette all'autore di rievocare sensazioni ed emozioni che hanno una forte componente corporea tanto che come suggerisce Pallasmaa si può parlare di immaginazione corporea.¹⁴² In molti autori la memoria permette alle diverse istanze e suggestioni di fondersi in unità. Nell'opera di Álvaro Siza la memoria emerge attraverso lo schizzo ma anche nei suoi brevi scritti, che descrivono ambienti familiari, eventi di vita vissuta, esperienze maturate nel tempo. La memoria come bagaglio di esperienze gli permette di filtrare le istanze del luogo, del programma, del tema assegnato.¹⁴³ Le esperienze vissute riemergono nel tempo per supportare scelte relative alla composizione degli ambienti, alla dimensione delle aperture, alla loro disposizione. L'esperienza vissuta in un periodo di riposo a Vila Nova de Famalicão, ad esempio, gli ha fatto maturare la volontà di costruire un rapporto «tra interno ed esterno non immediato e totale, come era invece nelle origini, nell'ambizione e nella pratica dell'architettura del movimento moderno».¹⁴⁴ La relazione tra le sue esperienze, la sua vita e la sua architettura è sostenuta con chiarezza anche dall'architetto Vittorio Gregotti che nel tempo ha avuto modo di godere della sua amicizia. La conoscenza professionale e personale gli ha permesso di affermare che «esiste una totale indistinguibilità

141 Cfr. Ren Ito, *Alvaro Siza Design Process, Guide - Artes Grafica, Lisboa*.

142 Cfr. Juhani Pallasmaa, *L'immagine...cit.*, pag.35.

143 Sul ruolo della memoria Siza afferma: «L'architetto lavora manipolando la memoria, non ci sono dubbi, coscientemente ma molto più spesso inconsciamente» in Guido Giangregorio, *O.cit.*, pag.23

144 Per completezza riporto un passaggio più ampio dello scritto a cui faccio riferimento «Durante l'infanzia sono stato, per lungo tempo, ammalato. Ho così dovuto trascorrere un periodo di riposo proprio a Vila Nova de Famalicão. Ho vissuto in una casa antica, che disponeva di una grande veranda aperta sulla città. Questa era all'epoca meravigliosa, raccolta e armoniosa, in quanto non si era ancora verificata quella frammentazione e polverizzazione che invece oggi è visibile. Ricordo un equilibrio perfetto tra costruito e natura. Alla fine del primo mese del mio soggiorno in quella casa non potendo spostarmi oltre la veranda, ho iniziato ad odiare il paesaggio, diventato ormai ossessivo. Ho così sentito sempre più la necessità di un legame tra interno ed esterno non immediato e totale, come era invece nelle origini, nell'ambizione e nella pratica dell'architettura del movimento moderno. Il desiderio di continuità assoluta incontra, o dovrebbe incontrare, nelle ragioni del confort e del controllo dell'isolamento termico, motivi per un ridimensionamento» in Angelillo Antonio, *Op. cit.*, pag. 33.



81 Ingresso alla quota bassa, Marco de Canaveses.

tra la sua vita e la sua architettura».¹⁴⁵ La correlazione tra la sua vita intesa come bagaglio di memorie è rintracciabile anche nella stretta correlazione che esiste tra gli schizzi di viaggio e il suo lavoro. Gli schizzi sono infatti sia strumento per conservare ed appuntare memorie che strumento operativo, come rilevato da alcuni autori tra cui Jacinto Rodrigues. Per Rodrigues infatti gli schizzi di viaggio non sono disegni isolabili dagli schizzi operativi¹⁴⁶ e rappresentano la testimonianza più evidente del ruolo della memoria che attraverso il disegno, diventa bagaglio operativo del progetto. Molto spesso negli schizzi si annotano dimensioni, proporzioni. Dimensioni annotate attraverso la sua grande capacità di riprodurre fedelmente le proporzioni della realtà che gli si presenta davanti attraverso lo schizzo. Nello scritto disegno come memoria Siza mette l'accento su questo aspetto: «Metropolitana di Parigi, linea Montreuil-Saint-Michel. Salta dalla carrozza ogni due fermate. Prende appunti. Copia. Annota rapidamente la dimensione delle piastrelle, delle ringhiere delle scale - il disegno. Osserva l'illuminazione, annota, o scarta, quello che sarà meglio riprodurre. Il foglio del quaderno si riempie di tratti e di numeri. Saint-Michel. Schizza il profilo delle mansarde, la copertura in zinco. Si frappone alla faccia. La disegna, non servendo a niente. Fissa il momento di estasi negli occhi. Emergono le torri di Notre Dame, i doccioni della Saint Chapelle esplodono. O le palme del giardino botanico di Rio, i volti dell'angelo dell'Avana, o le colline sdraiate di Lisbona. O le proprie mani, il volto in uno specchio di Cartagena de Indias; e i cipressi di Granada, qualche battente di porta di Palermo (una mano chiusa di bronzo). Il disegno e linguaggio e la memoria, la forma di comunicare con se stesso e con gli altri, la costruzione».¹⁴⁷ La necessità di appuntare le dimensioni delle cose che lo circondano testimonia la volontà dell'architetto portoghese di conservare dati oggettivi di ciò che osserva, la misura, la dimensione delle cose e la distanza tra di esse può essere un bagaglio che può essere reinterpretato e riproposto. Lui stesso rileva l'alto potenziale di questo bagaglio quando afferma: «La capacità di apprendimento di un architetto - apprendimento mai concluso - è basata su quella di vedere, registrando e forse comprendendo. Questo materiale di progetto è infinito, al punto di non essere possibile - e a volte neanche desiderabile - renderlo totalmente consapevole. Tuttavia non lo si perde. È questo bagaglio in continua crescita di immagini, temi, idee e risposte che permette, almeno credo, di creare - innovando»¹⁴⁸. Negli schizzi di viaggio emergono tematiche come la presenza costante del corpo dell'architetto, che emerge sul foglio di disegno. Kenneth Frampton conferma questa ipotesi affermando che «Os desenhos à mão-livre de Siza, feitos en route no sentido mais geral, são sempre auto-reflexivos. O autor está sempre ali, no não desenhado, mas implícito, primeiro-plano da imagem

145 Angelillo Antonio, Op. cit., pag. 9.

146 Jacinto Rodriguez afferma che gli schizzi di viaggio «não são desenhos isoláveis dos esboços operatórios. São a presença do desenho plástico na actividade de investigação e projectação construtiva» in Jacinto Rodriguez, Alvaro Siza/obra e método, Livraria civilização Editora, Porto, 1992, pag. 18.

147 Álvaro Siza, Il disegno come memoria in Angelillo Antonio, Op. cit., pag. 22.

148 Álvaro Siza in Orsini Simona Pierini, Lettere ad Álvaro- scritti in occasione della laurea Magistrale ad Honorem in Architettura ad Álvaro Siza Vieira, Maggioli Editore, Milano 2013, pag. 29.



82 Vista laterale del padiglione realizzato per l'Expo di Lisbona del 1998

delineada, convidando-nos a oscilar entre sujeito e objecto, entre a posição do observador e a do imaginado, imaginário ser ou corpo do edifício. De uma maneira ou de outra o corpo está sempre presente em todos os trabalhos de Siza, seja um esquisso ou um edifício concluído.....São Esquissos de Viagem apenas no sentido em que a própria vida é uma voyage imaginaire, pois no trabalho de Siza pouco separa a imagem conceptual de um momento mori».¹⁴⁹ Questa relazione tra il corpo e i disegni è stata messa in evidenza da diversi autori tra cui Francesco Dal Co che afferma come: «Nei suoi disegni, tracciati, parrebbe, senza mai staccare la penna dal foglio ove si distillano e depositano i materiali da cui puntualmente vengono tratti quelli utilizzati nei progetti, si rincorrono impressioni, memorie, ombre e orme. Nell'affollarsi delle figure così convocate si chiariscono le modalità del confronto e del rapporto che Siza instaura con quanto lo circonda, lo incuriosisce e lo attrae, le emozioni e i ricordi che la natura e le città, i precedenti illustri e le costruzioni gli comunicano, fungendo da fecondo spunto per ciascuna delle sue opere».¹⁵⁰ La misura è il dato oggettivo dell'architettura e nell'opera dell'architetto portoghese, grazie alla relazione con la memoria e con un bagaglio di esperienze assume anche un aspetto poetico. Questo aspetto si percepisce in maniera vivida in tutte le sue architetture. La dimensione dello spazio, la relazione tra le cose, la prossimità che costruisce tra i corpi che abitano lo spazio o la loro distanza, contribuiscono a generare determinate sensazioni. Nella Facoltà di Architettura di Porto, ad esempio, la relazione tra gli spazi, i percorsi, le altezze, le compenetrazioni spaziali, contribuiscono alla costruzione di emozioni diverse. All'esterno la severa costruzione, gli spazi pubblici con la vista sul Douro battuti dal vento, invitano alla riflessione, alla percezione solitaria dello spazio. Una volta all'interno una lunga promenade architecturale collega tutti gli ambienti. Percorrendola si può arrivare in biblioteca. Il percorso si snoda in due, in tre opportunità. Il corpo attraversa lo spazio che è avvolgente, in molti punti, doppie o triple altezze collegano i piani. È proprio nella biblioteca e nella mensa che si manifesta con più evidenza l'atmosfera che la dimensione riesce a costruire. In biblioteca, l'esterno è solo un ricordo. Una sola piccola apertura permette al piano superiore di guardare all'esterno, la si scopre ogni tanto perché è facile dimenticarla. Lo spazio a doppia altezza nel mezzo accoglie un grande tavolo centrale mentre 10 tavoli da 4 posti al piano superiore affacciano sulla doppia altezza. La distanza tra i tavoli, la dimensione delle scale, la distanza degli scaffali addossati alle pareti, tutto costruisce l'occasione per un dialogo tra i corpi di chi abita lo spazio. Nella concentrazione silenziosa degli studenti è un continuo aspettare, chiedere gentilmente permesso, organizzare una coabitazione che non è mai opprimente ma che si percepisce in maniera vivida. Al contrario la mensa è lo spazio del relax, dello svago, apre totalmente all'esterno, i grandi platani appaio nella loro imponente presenza. Il Douro scorre silenzioso tra il frastuono di piatti e le voci e le risate. Il soffitto al piano terra si tocca con le mani così come al piano superiore. Si ci siede in tavoli capienti l'uno accanto all'altro ed a nessuno è negata la possibilità

149 Kenneth Frampton, *Sobre a linha de Siza in Álvaro Siza - esquissos...*, cit., pag. 7.

150 Francesco Dal Co, *Álvaro Siza e l'arte della mescolanza in Kenneth Frampton, Álvaro...*, cit., pag. 11.



83 Spazi di connessione al Barrio da Bouca.

di godere della natura, del vento, della pioggia. Quando arrivi dalla biblioteca la dicotomia tra i due spazi è commovente. Tra tutte le attenzioni, i dettagli, le citazioni assorbite e dimenticate, nella Facoltà di Architettura emerge questo sapiente uso della misura. Questa attenzione alla dimensione delle cose, delle misure comparate continuamente attraverso i ricordi, le esperienze e la memoria è manifesta quando Siza scrive della difficoltà di disegnare i mobili. In particolare nello scritto *Sofás* emergono due aspetti importanti. «O sofá apela à indefinição, quase à desordem, é necessário um alfaiate que compreenda o corpo inteiramente. Um sofá deforma sob o peso do corpo, as molas lentamente perfuram os tecidos. Há novos materiais, cómos e laváveis e indeformáveis, é certo, para encher as almofadas, os apoios dos braços e da nuca. Mas onde a magia de um sofá desventrado no sótão do avó?»¹⁵¹. I mobili, per loro natura, forse più che l'architettura, sono costruiti per ragioni che hanno un rapporto maggiore con i bisogni. Immaginati sempre in relazione alle dimensioni del corpo. È facile immaginare come sia inutile una sedia spropositatamente stretta mentre è altrettanto facile immaginare come sia comunque possibile dormire in una stanza sproporzionata in altezza. Appunti sulle dimensioni appaiono ogni volta che Siza scrive di mobili, la preoccupazione delle dimensioni in relazione a quelle corporee è costante, ma in questo scritto emerge anche un'altra preoccupazione che testimonia più che ogni altro scritto o disegno questo continuo interrogare la memoria. Sarà il divano che stiamo progettando capace di trasmettere la stessa magia del vecchio divano della nostra infanzia?

151 Alvaro Siza, *Sofás in 01 Textos...*, cit., pag. 161.

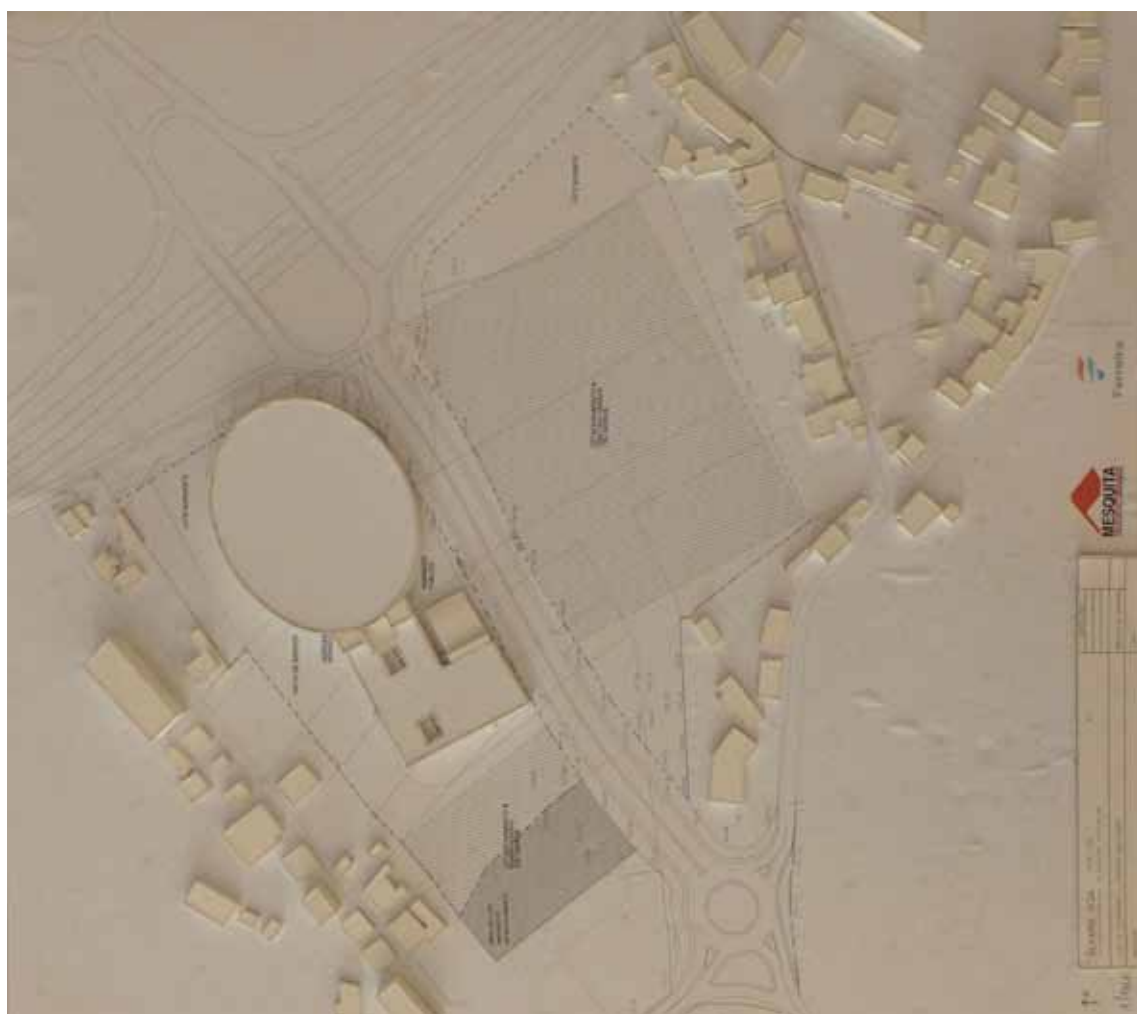
6.2 Gli strumenti di rappresentazione.

Nel processo che conduce Álvaro Siza dall'idea alla realizzazione gli strumenti di rappresentazione utilizzati per raggiungere l'opera costruita sono diversi, lo schizzo, il disegno tecnico, i modelli in scala sono sovrapposti tra loro durante tutto il processo. Come una ampia letteratura testimonia, lo schizzo accompagna la sua opera dagli inizi fino alle ultime fasi della realizzazione dell'opera. Lo schizzo permette all'architetto portoghese di accompagnare tutte le fasi del progetto, di appuntare tanto le prime impressioni del luogo quanto nuove soluzioni per correggere disegni tecnici. Tutti i gesti, come anche quello del disegnare, come lui stesso afferma «sono carichi di storia, di incosciente memoria, di incalcolabile, anonima sapienza»¹⁵². Lo schizzo assume un ruolo determinante nel suo processo ideativo, sovrappone diversi livelli alla lettura di un luogo, per la sua spontaneità, è lo strumento privilegiato attraverso il quale l'architetto riesce a rievocare coscientemente o incoscientemente memorie di altri luoghi vissuti o fatti propri, luoghi che amplificano le potenzialità del sito specifico di progetto sovrapponendogli altre immagini che con il tempo vengono tradotte in architettura. Vittorio Gregotti rileva a più riprese questa relazione con la memoria, chiarendo che il disegno nell'opera di Siza non diventa un linguaggio autonomo bensì «si tratta di prendere le misure, di fissare le interne gerarchie del sito che si osserva, dei desideri che esso suscita, delle tensioni che induce; si tratta di imparare a vedere gli interrogativi, a renderli trasparenti e penetrabili. Si tratta alla fine di cercare, per mezzo della scrittura, del disegno, una serie di risonanze che progressivamente funzionino come parti di un tutto, che mantengano l'identità delle ragioni della loro origine contestuale, ma nello stesso tempo si organizzino in sequenze, percorsi, soste calcolate, che si allineino per scarti discreti verso un processo di diversità necessaria non ostentata, di scrittura degli spazi e delle forme del progetto. Il disegnare è anche per lui un modo di prendere contatto fisico con il foglio bianco, di esercitare la memoria e il piacere di un'autentica sapienza dei gesti come del bocchìo».¹⁵³ Il disegno, in questa prima fase di approccio al progetto è spesso impreciso. Imprecisione che permette all'immaginazione di insinuarsi nei vuoti lasciati consapevolmente dal disegno e che lascia al progetto il ruolo di descrivere con maggiore precisione quelle che sono le ambizioni che lo schizzo rivela, che suggerisce, sempre lasciando dei dubbi necessari in questa fase del progetto. Álvaro Siza descrive così il suo rapporto con il disegno a mano libera: «Ogni mio disegno vorrebbe cogliere con il massimo rigore un momento concreto di un'immagine fugace in tutte le sue sfumature; nella misura in cui si riesce ad afferrare questa qualità sfuggente della realtà, il disegno scaturirà più o meno chiaro e sarà tanto più vulnerabile quanto più preciso».¹⁵⁴ La consapevolezza con cui l'architetto portoghese cerca la vulnerabilità nei suoi primi disegni testimonia l'accortezza con la quale costruisce il rapporto con l'idea iniziale e la volontà di allontanare la tentazione di trasporre immediatamente

152 Álvaro Siza, L'importanza del disegnare in Angelillo Antonio, Op. cit., pag. 17.

153 Angelillo Antonio, Op. cit., pag. 9.

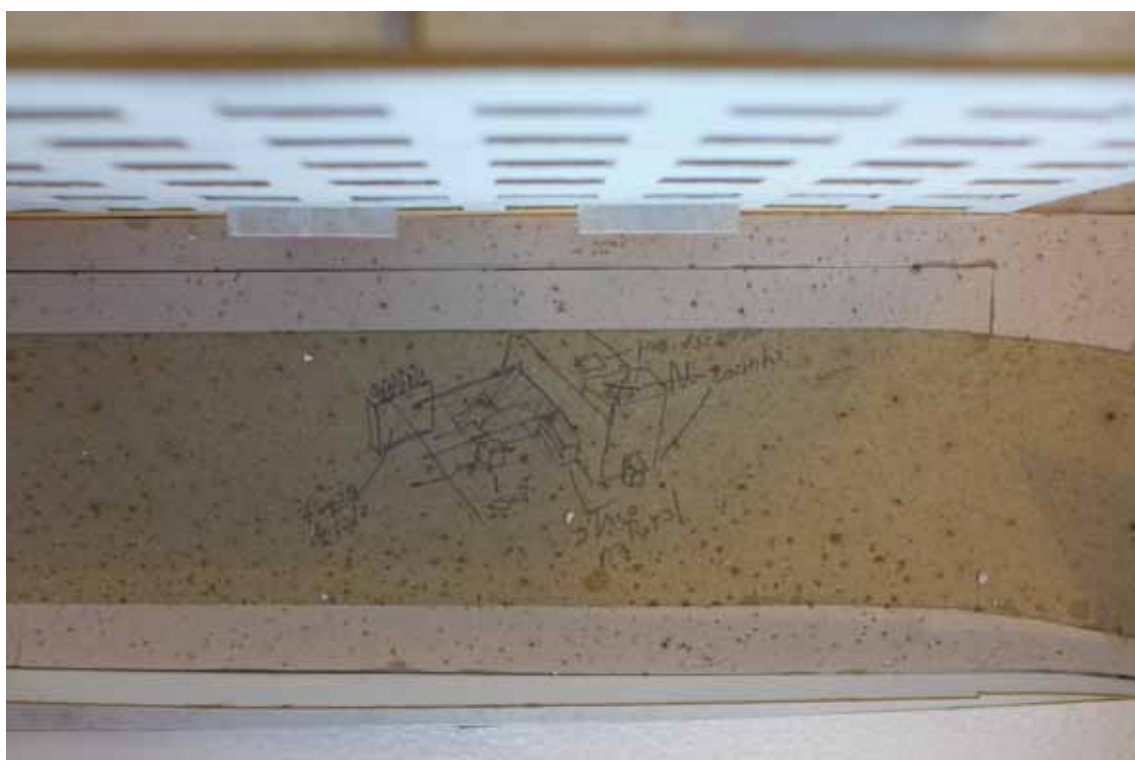
154 Kenneth Frampton, Álvaro Siza, Professione..., cit., pag. 7.



84 Modello del Padiglione Multiuso Gondomar, inserimento nel contesto.



85 Modello del Padiglione Multiuso Gondomar, scala che permette di verificare tutti gli elementi interni.



86 Edificio per Abitazioni e Uffici, Porto, Schizzo su modello in scala.

un'idea in progetto e poi in architettura.¹⁵⁵ Questa attenta relazione con l'idea non fa altro che amplificarne le potenzialità perchè costruisce la premessa per un lavoro lungo e paziente che conduce alla definizione di ciò che non lo è, seguendo tutti i passaggi necessari e senza passare frettolosamente a quella che è solo la fase conclusiva del processo ideativo, la costruzione. La radicalità con la quale Siza interpreta il disegno lo porta anche ad evitare di comunicare con i clienti attraverso l'uso di prospettive costruite espressamente per essere mostrate agli altri, perchè può essere un modo semplice per accattivare l'osservatore e convincerlo della validità di un progetto.¹⁵⁶ Alla pari del disegno a mano libera un ruolo determinante per lo svolgimento del progetto lo hanno i disegni tecnici¹⁵⁷ e i modelli in scala. Come osserva Robbins «making sketches without making at the same time more rigorous drawing in good for nothing. It is absolutely necessary to do both at the same time».¹⁵⁸ I disegni tecnici permettono di indagare e descrivere quei punti lasciati scoperti dal disegno a mano libera. Descrivono con esattezza il sito di progetto, la sua natura topografica e avanzando permette di indagare il dettaglio più minuto della costruzione. Tutto è descritto nei particolari, ogni soluzione indagata e rappresentata per essere messa in opera. Tuttavia la precisione e la dedizione con la quale lui e i suoi collaboratori si dedicano al disegno dei particolari non significa che nella fase di realizzazione dell'opera tutto sia una matematica trasposizione dei disegni in realtà; si è sempre pronti a rivedere alcuni aspetti accompagnando la fase realizzativa con altri schizzi e disegni per ricercare soluzioni a problemi di natura compositiva o costruttiva che sono apparsi solo nella costruzione dell'opera.¹⁵⁹ Attraverso il disegno tecnico entrano a far parte del progetto le riflessioni dettate dal programma e le problematiche di natura costruttiva in un processo che procede per gradi che portano sempre ad una maggiore precisione e descrizione in un processo di continui avanzamenti e retrocessioni. Come già rilevato da Edwar Robbins, Siza guarda al disegno come uno strumento di importanza cruciale nel suo lavoro, ma alla pari del disegno i modelli giocano un ruolo fondamentale.¹⁶⁰ Anche il modello viene utilizzato secondo una precisa concezione che nasce da una riflessione critica sulle sue potenzialità. Il modello è concepito come strumento di lavoro e come tale, alla pari del disegno, non è uno strumento di autocelebrazione, ma rappresenta le ferramenta del mestiere. Naturalmente alla pari dei modelli di studio vengono realizzati anche modelli per comunicare all'esterno o con i committenti. Questi modelli spesso vengono realizzati fuori dallo studio e non hanno la funzione di contribuire sensibilmente allo sviluppo del progetto.

155 Cfr. Alvaro Siza, Sulla pedagogia in Angelillo Antonio, Op. cit., pag 30.

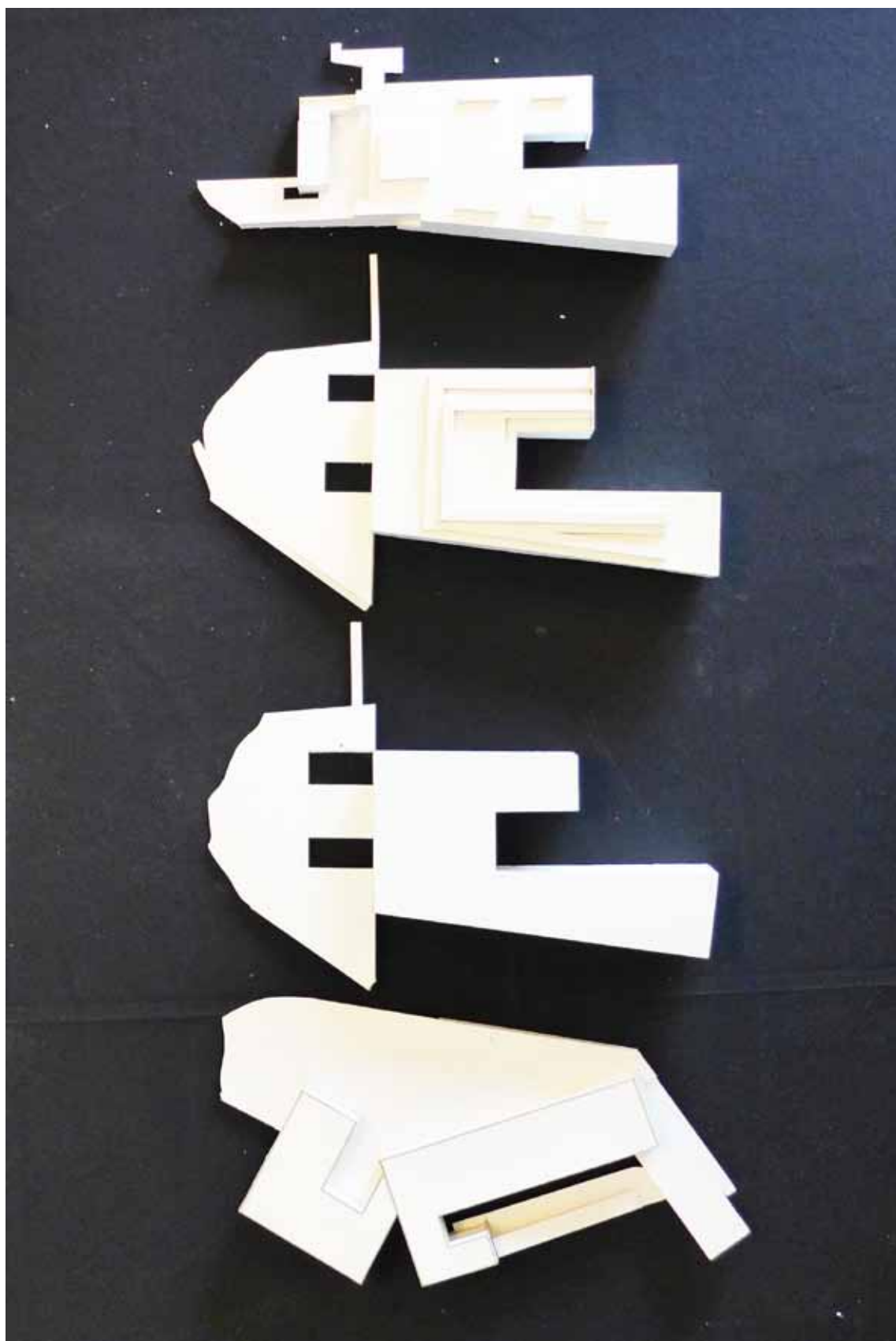
156 Cfr. Edward Robbins, Op. cit., pag. 152

157 Cfr. Vittorio Gregotti in Angelillo Antonio, Op. cit., pag. 9.

158 Edward Robbins, Op.cit, pag. 154.

159 Cfr. Ren Ito, Op. cit.

160 Cfr. Edward Robbins, Op. cit., pag. 152.



87 Soluzioni iniziali di studio per la composizione del Museo di Serralves



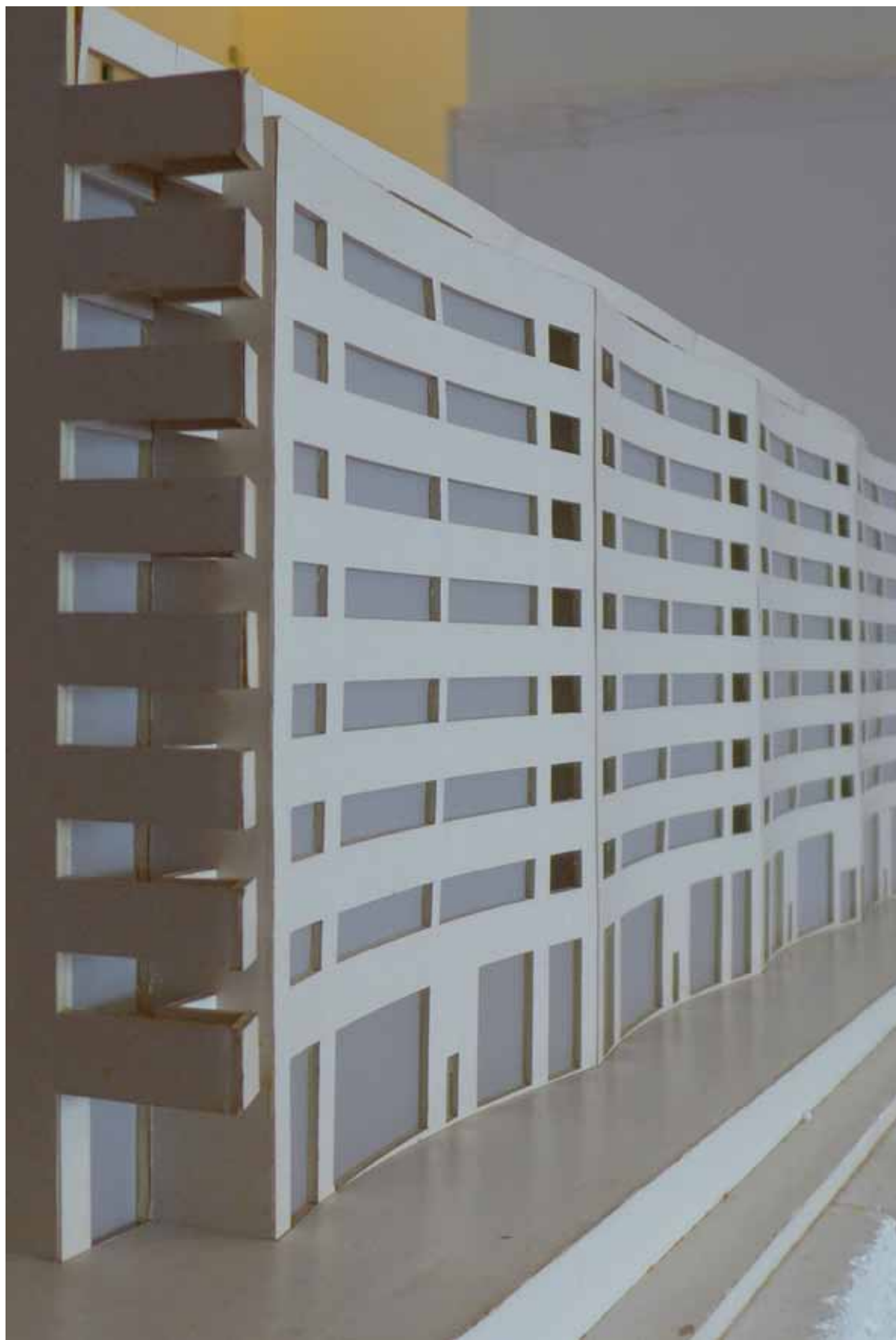
88 Modello che permette anche a valutazione degli spazi interni del Museo di Serralves



89 Modello, vista d'interno, Museo di Serralves



90 Modello in scala, vista d'interno, Museo di Serralves, si evince lo studio e la verifica di tutti gli aspetti dimensionali e di organizzazione dello spazio.



91 Modello in scala, Abitazioni e Uffici Boavista.

Scala del modello

Come osservato la scelta della scala è una delle prime decisioni che ci si trova ad affrontare nel momento in cui ci si appresta a costruire un modello.¹⁶¹ La scelta della scala naturalmente influenza molto la rapidità di esecuzione del modello e la modificabilità dello stesso in fase di progettazione. Per questo i modelli a grande scala permettono anche di essere manipolati più velocemente e hanno un'interazione con le mani dell'architetto più diretta. Il semplice fatto che un modello possa abitare in una mano, ad esempio, costruisce una relazione molto diversa rispetto ad un modello a piccola scala. Il modello architettonico nel processo di Álvaro Siza accompagna tutte le fasi della progettazione e consente la verifica dimensionale delle soluzioni. Le scale di rappresentazione utilizzate sono diverse e cambiano a seconda del progetto, tuttavia negli archivi dello studio dell'architetto portoghese è possibile osservare centinaia di modelli a diverse scale. La scala permette al modello, come ai disegni, di verificare i diversi aspetti del progetto e di trasferire a chi osserva le informazioni che si vogliono verificare. Nei modelli per il museo di Serralves sono evidenti i diversi passaggi che sono stati necessari per raggiungere la conformazione finale. Nei primi modelli a grande scala si può verificare il dialogo tra l'architettura e il luogo e il contesto, ma i modelli a piccola scala sono l'occasione anche per verificare tutte le parti che conformano il tutto e avere una prima definizione delle relazioni che si costruiscono indagando anche le qualità dei singoli spazi. Sempre a Serralves, quattro modelli in cartoncino testimoniano l'evoluzione del progetto e come la prima disposizione diventi poi soltanto un lieve ricordo. Ma altri modelli a piccola scala permettono di verificare ambienti come l'auditorium e di ragionare scomponendo il tutto e verificare le qualità. Man mano che le istanze del programma si fanno più definite il modello riduce la scala e i modelli si fanno più grandi permettendo di verificare diversi aspetti del progetto, fino ai dettagli più minuti, agli arredi, alla loro disposizione. Nei modelli per il museo di Serralves sono presenti modelli che interrogano la relazione con l'intorno, fino a modelli che permettono di controllare la disposizione degli arredi. Tuttavia non si può affermare che ci sia una successione temporale prestabilita tra la realizzazione dei modelli a diverse scale. Il modello come i disegni contribuiscono a verificare ma anche a stimolare nuove soluzioni e nuove soluzioni richiedono modelli a diverse scale per essere verificate. Questo processo di avanzamenti e retrocessioni ha fine solo con il completamento dell'opera architettonica. Altri modelli che sono stati osservati testimoniano l'attenzione fino ad arrivare in alcuni casi in dettagli in scala 1:1, spesso prototipi di finestre, connessioni o di elementi di arredo. «When problems come up and when we need to be more precise through rigorous design or model, the discussions with the team must be included in the development. For that I use quick sketches. I need always to maintain the kind of dialogue with the more complex development of the project so I can maintain control over what is being made»¹⁶². I modelli

161 Cfr. Karen Moon, Op. cit., pag. 51.

162 Edward Robbins, Op. cit., pag. 154.



92 Vista esterna del complesso per Abitazioni e Uffici Boavista.

a piccola scala sono tutti smontabili e permettono di verificare simultaneamente sia gli interni che gli esterni. In questo tipo di modelli è possibile riflettere con maggiore attenzione su quelle che sono le qualità delle connessioni, dell'illuminazione naturale, dei collegamenti. Confrontando due modelli del Padiglione Multiuso di Gondomar si vede come nel modello a grande scala ci sia un discorso che punta a verificarne l'inserimento con il contesto, mentre quando la scala si riduce il modello permette di verificare gli spazi interni e le soluzioni.

Materiali

I materiali utilizzati per realizzare i modelli sono legati alla necessità di produrre molti modelli, il più facilmente e rapidamente possibile. Nell'approccio di Álvaro Siza il modello è concepito come uno strumento di lavoro che serve a verificare e ad alimentare il processo ideativo.¹⁶³ Lo stesso architetto restituisce una riflessione sull'uso del modello nel processo architettonico. «A maqueta permite representar, de forma compreensível para todos, o essencial da proposta contida nos complexos e para muita gente herméticos desenhos de arquitectura (plantas, alçados, cortes)...Uma parte do que se faz, referido a maquetas, pode e deve acontecer passo a passo e no interior do estúdio do Arquitecto: modelos expeditos e material de fácil manipulação, apropriado à rápida modificação, à destruição e correção. Testes de verificação global ou parcial»¹⁶⁴. Questa necessità di utilizzare modelli di facile manipolazione si traduce in un utilizzo prevalente di materiali come il cartoncino, il polistirolo e altri materiali che nella stragrande maggioranza dei casi conducono alla costruzione di modelli astratti. Secondo Edward Robbins «the abstract nature of the models provides Siza the opportunity to explain the model and provide more depth of understanding to clients or even to those in the office»¹⁶⁵. I materiali tuttavia sono anche legati alla capacità di lavorazione che di volta in volta i diversi collaboratori hanno e dalla dimestichezza che hanno maturato. Ad esempio è possibile incontrare modelli in balsa o in cartone pressato. In questi casi la scelta del materiale è una diretta conseguenza della facilità con la quale viene costruito e della rapidità che è richiesta per realizzarlo.

Rapporto con la costruzione

Il modello architettonico procede sempre, alla diverse scale, accompagnato da schizzi e disegni tecnici, non accompagna la fase creativa come un mero supporto formale e i disegni tecnici non nascono in conseguenza alla struttura formale individuata negli schizzi e nei modelli ma vengono realizzati in maniera quasi sincronica. Il modello conserva nelle sue conformazione uno strettissimo legame con la costruzione, serve ad indagare le possibilità spaziali coerentemente con le tecnologie individuate per realizzare l'opera. Nei modelli per

163 Naturalmente mi riferisco ai modelli utilizzati all'interno dello studio, molto spesso i modelli di presentazione sono realizzati da professionisti del settore che si occupano della realizzazione di modelli.

164 Álvaro Siza, 01 Textos..., cit., pag. 399.

165 Edward Robbins, Op. cit., pag. 152.



93 Particolari e soluzioni costruttive Biblioteca Facoltà di Architettura di Porto

la biblioteca della Facoltà di Architettura di Porto ad esempio, si può leggere la volontà di indagare la conformazione strutturale del solaio di copertura e del grande lucernario che è una vera e propria macchina della luce, che può essere percorsa al suo interno per le attività di manutenzione e che è completamente sospesa al solaio attraverso una struttura in acciaio che è verificata, insieme alle caratteristiche spaziali all'interno del modello. Come racconta Adalberto Dias collaboratore di Álvaro Siza dal 1972 al 1977, quando Siza investigava la forma, il programma, aveva sempre un'idea molto precisa rispetto al materiale, era consapevole che tutti i materiali hanno delle limitazioni e per questo dei limiti sia formali, sia espressivi che costruttivi; queste informazioni erano importantissime per supportare l'immaginazione e raggiungere un'immagine mentale in grado di essere il più possibile aderente alla realtà¹⁶⁶. Questo aspetto testimonia che tutte le indagini avviate nel corso del progetto hanno sempre come obiettivo quello di controllare la forma sempre indagando la costruzione. Non ci sono nel processo ideativo dei momenti di torsione che obbligano la costruzione ad assecondare momenti formali autonomi perché tutto viene indagato passo dopo passo attraverso una riflessione continua su tutti gli aspetti senza subordinare la costruzione all'ideazione e viceversa in un dialogo costante e paziente. Questa forte connessione con la costruzione è confermata quando l'architetto portoghese afferma che «If I want to achieve quality I have to design everything. So normally we make the detail to organize the competition for the builders. Most drawings we make to the norms of construction and the experience we have. This is good to choose a builder»¹⁶⁷. Questo conferma che l'obiettivo di ogni rappresentazione è quello di accompagnare l'immaginazione senza tralasciare quegli aspetti che sono fondamentali come il programma, la costruzione e il luogo. Gli strumenti di rappresentazione non sono utilizzati per accompagnare l'idea, ma per accompagnarla in stretta relazione con questi aspetti.

166 Adalberto Dias, conversazione con l'autore, Porto, Marzo 2016.

167 Edward Robbins, Op. cit., pag. 155.

6.3 Il tempo.

Álvaro Siza afferma che «l'architettura non permette e non accetta l'improvvisazione, l'idea immediata e direttamente traspunta. L'architettura è rivelazione del desiderio collettivo nebulosamente latente»¹⁶⁸. Desiderio che si materializza in un processo di immaginazione che si nutre di elementi come il luogo, il tema, la memoria e accoglie rigorosamente le esigenze del programma ma che può prendere forma grazie ad una concezione del lavoro che si sviluppa e prende corpo soltanto nel tempo. Il tempo nel processo che conduce dall'ideazione, alla realizzazione ha un ruolo importante, permette alle diverse soluzioni di emergere, permette la verifica di tutti gli aspetti e tiene lontano la tentazione di trasporre immediatamente l'idea iniziale in opera costruita. L'architetto parla di ritmi vitali del progetto, come se ci fosse un tempo necessario che non può e non deve essere intaccato e individua nella velocità una delle cause che ha allontanato l'architettura dalle genti¹⁶⁹. Questa attenzione alla lentezza è spesso richiamata come valore nel suo fare progettuale, come quando si riferisce al materiale selezionato per esporre i suoi progetti: «Ho tentato di selezionare, per questa esposizione, il materiale che considero essenziale, e potesse documentare questo processo: l'indagine continua e paziente, la lenta approssimazione del disegno che corrisponde ai complessi obiettivi e circostanze che avvolgono ogni lavoro e tutto il lavoro. Testimoni di quella ricerca, invece del disegno finito. Testimoni dei dubbi quotidiani, dei piccoli progressi e degli errori, dell'abbandono di una idea, e del riprendere qualcosa di diverso della stessa idea, del difficile perseguimento della forma. Iniziando uno studio»¹⁷⁰. Come afferma Adalberto Dias, il tempo consente all'architetto portoghese di «allontanarsi da un momento di grande entusiasmo»¹⁷¹ rispetto alle prime soluzioni e di ricercare la giusta conformazione senza essere sopraffatto dal fascino e dall'entusiasmo delle prime soluzioni. Il tempo gioca il suo ruolo fondamentale in tutte le opere dell'architetto portoghese; nel museo di Serralves ad esempio sono visibili le numerose soluzioni necessarie per raggiungere la conformazione finale.

168 Álvaro Siza, Sulla pedagogia in Angelillo Antonio, Op. cit., pag 30.

169 Cfr. Maddalena Bonaccorso, Álvaro Siza Soltanto la bellezza ci salverà, in Panorama-archivio web <http://archivio.panorama.it/cultura/arte-idee/lvaro-siza-soltanto-la-lentezza-ci-salvera>.

170 Álvaro Siza, Angelillo Antonio, Op. cit., pag 23.

171 Adalberto Dias, conversazione con l'autore, Porto, Marzo 2016.

6.4 Il luogo di lavoro.

Il luogo di lavoro è lo spazio fisico che permette all'architetto di costruire una relazione con le cose che lo circondano, con i collaboratori e con i disegni e i modelli. Alvaro Siza dallo studio in Rua da Alegria conserva una impostazione artigianale dello studio di architettura, lontano da quelli che sono gli studi di architettura delle grandi holding internazionali. L'importanza del luogo di lavoro per costruire una determinata atmosfera e alimentare determinate relazioni che aiutano a supportare l'immaginazione è rintracciabile anche quando l'architetto portoghese racconta della sua abitudine di disegnare nei bar. «Dicono che disegno nei caffè....L'ambiente di un caffè non ispira né trasporta. È uno dei pochi - qui a Porto - che permette anonimato e concentrazione....Si tratta di conquistare - questa è la parola - le basi per lavorare con questo e per questo»¹⁷². Anche oggi che lo studio si è trasferito a Rua do Aleixo poco fuori il centro di Porto, vicino al fiume Douro, tutto conserva quella scala umana del laboratorio artigianale. I collaboratori hanno una loro postazione e accanto al tavolo di lavoro con disegni e computer spesso è collocato il modello dell'opera su cui stanno lavorando; come racconta Adalberto Dias, Álvaro Siza quando arrivava in ufficio, la mattina o dopo il pranzo, amava guardare un modello su cui stava lavorando uno dei suoi collaboratori, non per forza il modello su cui era impegnato, questo gli permetteva di far maturare ogni progetto in maniera equilibrata.¹⁷³ Il racconto di Adalberto Dias testimonia la relazione dell'architetto portoghese con lo spazio fisico di lavoro e il rapporto di prossimità che è uso costruire con i modelli che accompagnano la costruzione del progetto. Questa relazione di prossimità con i collaboratori e con le cose che lo circondano influenza il suo modo di lavorare; considerando la forte presenza fisica dei modelli si può anche affermare che il luogo di lavoro permette ai modelli di abitare lo spazio e con la loro presenza offrono la possibilità di essere osservati nel tempo; il modello infatti costruisce una relazione con il luogo fisico di lavoro completamente diversa rispetto ai disegni e agli schizzi.

172 Kenneth Frampton, Álvaro Siza, Professione..., cit., pag. 7.

173 Si parafrasa una dichiarazione di Adalberto Dias conversazione con l'autore, Porto, Marzo 2016.

7. Considerazioni.

Il rapporto tra ideazione e realizzazione nella contemporaneità è sbilanciato a favore dell'ideazione che sempre più assume assoluta centralità nel processo di costruzione dell'architettura. L'architettura vive un momento in cui l'immagine retinica e i valori bidimensionali e fotografici dell'architettura sovrastano tutti gli altri aspetti. In questo contesto prevale chi è capace di affascinare e sedurre attraverso la costruzione di immagini accattivanti che sempre più spesso si traducono in architetture incapaci di essere fedeli alla suggestione tridimensionale e grafica, finendo per esserne un surrogato. Questo processo di bidimensionalizzazione dei valori dell'architettura altera molti dei rapporti che sono necessari per sviluppare un processo ideativo in grado di condurre ad un'architettura capace di abitare la realtà. L'idea è sempre più spesso confusa con lo scatto geniale che nasce dal grembo dell'architetto e la fase di realizzazione vista come un inconveniente spiacevole che la intralcia con problemi superficiali come la vita, il programma, le esigenze della costruzione. Chi si oppone criticamente a questo tipo di architettura potrebbe correre il rischio di demonizzare l'idea contribuendo ad assecondare lo stravolgimento in atto del significato stesso di immaginazione, termine che nella contemporaneità viene distorto dall'orgiastica produzione di immagini che, per i fini più disparati, colonizzano i nostri paesaggi mentali. La distorsione che si genera intorno al significato di immaginazione indebolisce la riflessione intorno al valore che per l'architetto rappresenta alimentare questa facoltà e la sostituisce con un abaco di immagini fotografiche da riprodurre all'infinito. La capacità di immaginare non è una facoltà indenne dagli influssi esterni¹⁷⁴, la pioggia continua di informazioni passive a cui siamo sottoposti, l'alterazione dei tempi di produzione e la glorificazione dell'idea istantanea ne minano le fondamenta. L'opera di Álvaro Siza e Peter Zumthor testimonia l'importanza di strutturare un metodo per accompagnare il progetto dall'ideazione alla realizzazione. Oltre ai punti di contatto che possono essere messi in evidenza tra i due architetti, relativi alla loro biografia e formazione¹⁷⁵, ai loro riferimenti culturali e alle somiglianze che si possono rintracciare nelle loro opere per il rapporto che costruiscono con la realtà che li circonda, ci sono degli aspetti legati al processo che trasforma l'idea in opera costruita che inquadrare nel contesto contemporaneo testimoniano una posizione di radicale resistenza rispetto ad un mondo "creativo" che glorifica le idee superficiali, abusa della spettacolarizzazione degli strumenti di rappresentazione e sviscerla la componente costruttiva dell'architettura. Una posizione che gli permette di tutelare e alimentare l'immaginazione sottraendola alle mode e alle distorsioni prodotte dalla cultura contemporanea dell'immagine. Il loro modo di lavorare testimonia la necessità costante di alimentare l'immaginazione e di utilizzare tempi e strumenti che siano capaci di verificare ogni idea e di alimentare il processo immaginativo. Il modo in cui l'alimentano, gli strumenti che utilizzano per verificare l'idea e il tempo con cui l'accompagnano nel percorso che conduce alla sua materializzazione sono d'insegnamento in

174 Juhani Pallasmaa parla di declino dell'immaginazione in, *L'immagine...*, cit., pag. 19.

175 Entrambi ad esempio hanno ampliato la loro formazione studiando le opere tradizionali del loro paese, cosa che ha avuto un'enorme rilevanza nella loro formazione.



94 Particolari e soluzioni costruttive. Biblioteca Facoltà di Architettura di Porto, Modello in scala.



95 Vista Interna. Biblioteca Facoltà di Architettura di Porto.

un mondo che distorce il significato di realtà, un mondo di simulazioni, simulacri e virtualità.¹⁷⁶ In questo contesto se come afferma Pallasmaa «il compito etico degli architetti è quello di fornire una pietra di paragone del reale»¹⁷⁷ riflettere sul lavoro di Álvaro Siza e Peter Zumthor ci permette di capire quali sono gli elementi che possono tutelare e ampliare la nostra capacità di immaginare l'architettura e di capire quali sono i passaggi e gli strumenti che nel metodo di lavoro non possono essere surrogati a meno di non svilire il potenziale immaginativo che porta ad accettare un'architettura del compromesso, frutto dei problemi irrisolti che si generano quando si costringe l'opera architettonica ad assomigliare ad un'immagine retinica superficiale. Entrambi utilizzano il luogo e la memoria come principali strumenti per alimentare l'immaginazione, ed entrambi, anche se in maniera differente, fanno confluire le esigenze del programma e della costruzione nel progetto. Luogo e memoria possono essere anche interpretati, come suggerisce Arís, come concetti basilari per la contemporaneità, dove nel luogo si sovrappongono diversi momenti storici sedimentati nel tempo e la memoria è lo strumento che ci permette di viaggiare nella storia stabilendo analogie, un vero motore dell'immaginazione.¹⁷⁸ Ma la memoria se indagata nella sua realtà di bagaglio di sensazioni corporee permette di sovrapporre luoghi differenti e di rievocare attraverso l'immaginazione una moltitudine di esperienze vissute, di ricordi, di sensazioni che appartengono alla vita dell'architetto ma anche memorie prese in prestito dal mondo delle arti filtrando tutto attraverso l'esperienza personale. Questo spiega perché, in entrambi, i riferimenti architettonici dai quali si attinge appaiano completamente rivisitati e mai come un collage di citazioni colte. Questo aspetto ci porta a riflettere sull'importanza di interrogarsi, di guardarsi dentro, di alimentare sensazioni ed emozioni prima che di assimilare immagini superficiali da riutilizzare e riproporre in un continuo collage impersonale. La memoria, quindi, come bagaglio di esperienze individuali che si fondono e si sovrappongono ad altre memorie costruite attraversando il mondo dell'arte, dell'architettura. Bagaglio che serve a costruire opere in grado di parlare ai corpi di chi attraversa lo spazio e attraverso i corpi rievocare memorie, immagini, significati differenti. Le esperienze personali permettono di trasformare la memoria in quella che Sandro Raffone chiama Memoria dimenticata, che non consiste nel negare la conoscenza storica ma al contrario presuppone la sua assimilazione fino al punto di scordarla.¹⁷⁹ La memoria è uno strumento indispensabile per alimentare l'immaginazione ma è anche uno strumento dall'alto potenziale comunicativo; quando si attraversa uno spazio che è in grado di comunicare a tutti i nostri sensi, siamo portati inconsciamente a costruire una serie di correlazioni con luoghi analoghi della nostra memoria incarnata. Lo spazio, la sua dimensione, la luce che lo attraversa, i materiali che lo compongono, gli arredi che lo abitano,

176 Cfr. Juhani Pallasmaa, *L'immagine...*, cit., pag. 2.

177 Ivi., pag. 28.

178 Cfr. Carlos Martí Arís, *La cimbra y el arco*, Fundación Caja de Arquitecto, Barcelona, 2005 (trad. ita. a cura di Simona Pierini, *La cèntina e l'arco*, Pensiero, teoria, progetto in architettura, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2007, pag. 49).

179 Cfr. Sandro Raffone, *Altre Parole nel vuoto*, Giannini Editore, Napoli 2010, pag. 224.

sono tutti elementi che contribuiscono a costruire una determinata atmosfera; «la qualità dell'architettura non deriva né da un gioco formale né da un gioco estetico; nasce dall'esperienza di un senso autentico della vita. L'architettura può commuoverci solo se è capace di toccare qualcosa che è sepolto nel profondo delle nostre memorie incarnate»¹⁸⁰. Peter Zumthor riesce a comunicare con la memoria incarnata di chi vive i suoi spazi soprattutto grazie ad un uso dei materiali sensuale e ricercato che punta ad esaltare la natura intima di ogni materiale. Lo spazio, la luce, la temperatura, tutto è esaltato in relazione alla costituzione materica dell'architettura che conserva una componente tattile. Nell'opera di Álvaro Siza la dimensione dello spazio e la distanza tra i corpi che lo compongono acquista un ruolo simile a quello dei materiali nell'opera di Zumthor. La dimensione dei percorsi, la distanza tra i tavoli e la libreria nella biblioteca della facoltà di Architettura di Porto, la dimensione dei percorsi esterni al Barrio da Bouça, sono certamente frutto di un'analisi attenta delle dimensioni minime ma conservano una dimensione poetica capace di costruire familiarità con l'architettura. La dimensione sembra lo strumento che consente di stimolare la memoria incarnata e di contribuire alla costruzione di un senso di appropriazione dello spazio. Entrambi hanno una fortissima attenzione per le cose che abitano lo spazio, per gli arredi, per i mobili; tutto contribuisce alla costruzione di una particolare sensazione che è possibile vivere abitando i loro spazi. Se nell'opera di Zumthor le cose non sono mai collocate a caso e gli oggetti hanno una loro poetica collocazione nello spazio, in quelle di Siza gli arredi raccontano sempre di esperienze passate, abitano lo spazio con discrezione e appaiono come se fossero senza tempo, senza datazione certa. Naturalmente materiali, dimensione e oggetti d'arredo non sono gli unici elementi che contribuiscono alla costruzione delle qualità dello spazio ma sono quelle attenzioni che distinguono l'opera di questi architetti da quella di altri grandi architetti che usano mirabilmente la luce e hanno una fortissima sensibilità spaziale ma non riescono a rievocare memorie così profonde come avviene nell'opera di Álvaro Siza e Peter Zumthor. L'esperienza dell'abitare il mondo e la riflessione attorno a questo tema diventa centrale per alimentare il processo immaginativo anche perché come descrive in maniera toccante Rilke parlando della sua poesia, l'esperienza ha un ruolo fondamentale nella produzione artistica, i versi infatti «non sono, come crede la gente, sentimenti (che si acquistano precocemente), sono esperienze. Per scrivere un solo verbo bisogna vedere molte città, uomini e cose, bisogna conoscere gli animali, bisogna capire il volo degli uccelli e comprendere il gesto con cui i piccoli fiori si aprono al mattino».¹⁸¹ Le esperienze sono il bagaglio fondamentale per metabolizzare ogni riferimento, per ampliare le potenzialità del luogo e per costruire opere che non siano ancorate ad un determinato tempo storico. Attraverso la memoria il luogo alimenta le potenzialità del processo immaginativo contribuendo alla rievocazione di atmosfere, esperienze, ambizioni. Il luogo non è solo interpretato radicalmente nella sua topografia, nel rapporto tra le cose che lo abitano ma è materia viva dell'immaginazione, è un

180 Juhani Pallasmaa, *Lampi di pensiero*, Edizioni Pendragon, Bologna 2011, pag. 36.

181 Citato in Juhani Pallasmaa, *L'immagine...*, cit., pag.112.



96 Museo di Bregenz, vista esterna.

livello sul quale, all'inizio in maniera molto approssimativa, vengono sovrapposte altre immagini fino ad afferrare il risultato desiderato. Risultato che è possibile raggiungere solo attraverso strumenti in grado di alimentare e allo stesso tempo verificare le idee e le soluzioni che si sovrappongono in un processo fatto di avanzamenti e retrocessioni. Come detto, entrambi conservano una componente ideativa molto forte. Conferiscono all'idea, all'intuizione, una altissima rilevanza ma allo stesso tempo la sottopongono a continui stress e verifiche per verificarne la fondatezza, affiancando ad un momento ideativo radicale un altrettanto radicale e lento processo di verifica. Per entrambi l'idea immediatamente trasposta in architettura è pericolosa, per Siza l'architettura non ammette l'idea che si trasforma immediatamente in opera costruita¹⁸² mentre nel lavoro di Zumthor solo il tempo permette di raggiungere il nucleo dell'idea. La loro opera testimonia la natura "faticosa" del processo immaginativo; l'idea e l'intuizione sono lo scatto che permette al processo di iniziare ma vanno alimentate e verificate, consapevoli che il pensiero creativo è «fatica, labor, nel significato etimologico della parola, piuttosto che semplice intuizione improvvisa e spontanea»¹⁸³. Per tutelare il processo immaginativo dalla tirannia dell'idea è necessario concepire in maniera radicale gli strumenti di rappresentazione e il processo che conduce alla realizzazione. Ad esempio nell'opera di entrambi i primi disegni sono incompleti e incerti, a testimonianza di quanto l'immaginazione nelle prime fasi del progetto si nutra più dell'approssimazione che della perfezione. Un disegno, uno schizzo incompleto permettono all'immaginazione di insinuarsi tra le maglie lasciate dall'incertezza dei tratti e dalla mancanza di adesione con la realtà per continuare a immaginare e a interrogarsi. Questa incompletezza del disegno, questa necessaria approssimazione riescono a collocare l'idea iniziale in una posizione importante ma non dominante. All'idea viene sì riconosciuto un ruolo fondamentale ma allo stesso tempo si cerca di sfuggire al fascino e all'entusiasmo rispetto alle prime soluzioni. Per questo i primi tratti degli schizzi, dei disegni sia in Álvaro Siza che in Peter Zumthor sono sempre incerti, indagatori, e mai descrittivi in tutte le loro parti. . Nelle prime fasi del loro lavoro i due architetti sono molto attenti a non descrivere più del necessario, tengono a bada la tentazione di afferrare la prima immagine che sono in grado di costruire perchè come Siza afferma un disegno nelle prime fasi è tanto più vulnerabile quanto più è preciso.¹⁸⁴ Questo approccio sfugge dai pericoli nascosti nell'iperdeterminazione grafica che rischia di indebolire il processo immaginativo limitando le sue potenzialità e svilendo le specificità dell'architetto. Specificità che emergono solo attraverso un processo capace di far attingere alla sua sensibilità e alle sue peculiarità. Con il termine iperdeterminazione mi riferisco ad un progetto risolto e raccontato in ogni sua parte che esclude ulteriori margini di

182 Álvaro Siza, Sulla pedagogia in Angelillo Antonio, Op. cit., pag. 30.

183 Juhani Pallasmaa, La mano che pensa, trad. italiana a cura di Matteo Zambelli, , Safarà editore, Pordenone 2014, pag. 109 (Ed. Orig. The Thinking Hand: Existential and Embodied Wisdom in Architecture, John Wiley & Sons, 2009).

184 Cfr. Alvaro Siza in Professione Kenneth Frampton, Álvaro Siza , Professione..., cit., pag. 7.



97 Cappella Sogn Benedegt, particolare costruttivo.

miglioramento e anche margini di adattamento degli utenti.¹⁸⁵ Se Sennett fa riferimento all'iperdeterminazione per descrivere i rischi di un uso inconsapevole dei nuovi strumenti di rappresentazione nell'opera di Álvaro Siza e Peter Zumthor questo concetto può essere esteso; infatti la loro concezione degli strumenti ideativi è fondata sulla necessità di procedere lentamente nella definizione delle parti del progetto. Un disegno, un modello incompleto giocano il medesimo ruolo che una bambola di pezza gioca nell'immaginario di una bambina. La bambola di pezza, con il suo corpo incompleto e grossolanamente delineato stimola l'immaginazione assumendo ogni volta un volto nuovo composto dall'immaginario e dalla memoria, questo non accade quando la bambola è definita in ogni sua parte e descrive ogni singolo elemento che la compone. Questo aspetto caratterizza anche l'approccio di altri architetti come ad esempio Frank Gehry, parlando del suo lavoro, Bruce Lindsey, pone l'accento su come «i disegni e i modelli (gli strumenti) sono necessariamente semplici e incompleti rispetto alla costruzione vera e propria. Per entrambi replicare la costruzione vera e propria è impossibile e non è nemmeno auspicabile. La semplicità e l'astrazione del disegno sono un modo di controllare la complessità e nello stesso tempo consentono un'interpretazione che anticipa l'esperienza futura dell'utente della costruzione»¹⁸⁶ e ancora «Il disegno diventa non tanto un atto di comunicazione, quanto una ricerca delle possibili corrispondenze. A mano a mano che i disegni si fanno più specifici, le implicazioni materiali diventano più prevedibili»¹⁸⁷. Naturalmente i presupposti che alimentano le corrispondenze nell'opera di Gehry sono molto diversi ma la descrizione che Lindsay ci fornisce testimonia la necessità nel processo che alimenta l'immaginazione di non superare i limiti temporali del progetto. Sia nella riflessione dell'architetto svizzero che in quella dell'architetto portoghese le rappresentazioni cercano di sfuggire a quella che Sennett chiama iperdeterminazione, un progetto raccontato in ogni sua parte in maniera affascinante e seducente che può distogliere tanto l'architetto quanto il committente da una valutazione sincera e genuina dell'operato in corso. La tentazione di lasciarsi trasportare dalla rappresentazione è sempre stata presente nel lavoro dell'architetto come testimonia l'ammonimento di Leon Battista Alberti che già nel 1452, prescriveva: «Menzionerò sempre l'eccellente modo di costruire degli antichi: non solo con la prescrizione e la rappresentazione, ma con i modelli in scala e gli esemplari fatti con il legno o con qualunque altro tipo di materialeL'uso dei modelli permette di vedere e di considerare in maniera esemplare la collocazione nella regione, il perimetro dell'area, il numero e l'ordine delle parti, la stabilità delle coperture...all'Architetto che vuole spiegare il suo progetto non serve produrre modelli colorati e – come si dice – resi attraenti dalle pitture, ma solo a quello ambizioso che tenta di sedurre e occupare gli occhi dello spettatore

185 Cfr. Richard Sennett, *L'uomo Artigiano*, trad. it. A. Bottini, Feltrinelli, Milano, 2008 (ed. orig. *The Craftsman*, Yale University Press, London, 2008)

186 Bruce Lindsey, *Gehry Digitale - Resistenza materiale Costruzione digitale*, Universale di Architettura, Roma 2002, pag. 17.

187 *Ibidem*

distogliendolo da un accurato esame delle parti da valutare, per farsi ammirare».¹⁸⁸ Leon Battista Alberti nel 1452 da un lato consigliava agli architetti di utilizzare gli strumenti a loro disposizione per verificare l'idea del progetto, di approfondire le qualità spaziali e materiche dell'opera attraverso la costruzione di modelli in scala e dall'altro li mette in guardia rispetto al rischio di lasciarsi prendere la mano dalle capacità degli artigiani in grado di realizzare modelli colorati in grado di distrarre e affascinare gli spettatori; per questo consiglia la costruzione di modelli nudi e semplici. La preoccupazione di Leon Battista Alberti ci dimostra quanto il dibattito su un corretto uso degli strumenti a disposizione dell'architetto e della rappresentazione dell'idea di progetto non sia un dibattito esclusivamente contemporaneo e legato alle nuove tecnologie. La prescrizione di Alberti solleva un altro elemento rintracciabile nell'opera di Álvaro Siza e di Peter Zumthor, l'uso di modelli in scala per verificare l'adeguatezza o meno del progetto. Senza voler fare una apologia romantica del disegno a mano e dell'uso di modelli tridimensionali è innegabile che le nuove tecnologie rischiano di accantonare strumenti che hanno supportato il lavoro dell'architetto per migliaia di anni ed è evidente che questo accantonamento può costruire danni ben più importanti della nostalgia¹⁸⁹ se come afferma Marta Ubeda Blanco tutti gli strumenti di rappresentazione hanno le loro limitazioni nel descrivere un'idea e pertanto ne forniscono solo una rappresentazione parziale, l'unico sistema che può parzialmente superare questo limite è il modello volumetrico e spaziale. Questo tipo di rappresentazione infatti consente un maggiore comprensione grazie alla sua natura tangibile, fisica, anche se, la stessa Blanco rileva, possa anche essere ingannevole.¹⁹⁰ In effetti un aspetto banale tanto quanto interessante è che ogni strumento di rappresentazione ha delle limitazioni e per sua natura non ci permette di verificare la totalità delle qualità a cui ambiamo. Questa banalità oggi viene dimenticata e occultata dall'illusione del fotorealismo costruita dai moderni software di rappresentazione¹⁹¹. Un approccio più consapevole ci porta ad osservare l'incompletezza di ogni strumento di rappresentazione e per questo alla necessità di sovrapporre continuamente disegni a modelli a schizzi in un continuo relazionarsi alimentato dalle incertezze e non dalle coriacee promesse del fotorealismo. Questa concezione della rappresentazione testimonia la consapevolezza che la realtà non può essere un surrogato e conferisce ai modelli e ai disegni un forte desiderio di essere costruiti di diventare parte del mondo del reale. Questa posizione è in aperto contrasto con quelle che sono le tendenze della contemporaneità dove l'idea viene congelata e trasformata immediatamente in immagine senza tener conto di quegli aspetti come la soddisfazione del programma, la forma, lo spazio, la costruzione, la proporzione, elementi che rappresentano la qualità dell'architettura. La

188 Leon Battista Alberti, *L'arte del costruire*, Bollati Boringhieri, 2010.

189 I primi modelli architettonici che sono stati ritrovati risalgono al 4600 a.c. anche se questi modelli non avevano lo scopo di accompagnare la costruzione ma erano oggetti simbolici per le sepolture Cfr. <http://www.architectural-review.com/view/architects-do-it-with-models-the-history-of-architecture-in-16-models/8658964.article>.

190 Cfr. Marta Ubeda Blanco, *La maqueta como experiencia del espacio arquitectónico*, Graficas Varona, 2002, pag. 87.

191 Ad esempio il movimento moderno ha fatto negli anni un uso costante e motivato dell'assonometria considerata per la sua oggettività nella rappresentazione rispetto alla prospettiva considerata più arbitraria e falsificatrice.

trasposizione subitanea di un'idea in immagine costruisce una forma di surrogato dell'architettura, l'opera anticipata nel suo farsi che esclude dalla sua natura tutti quei processi che consentono all'idea di radicarsi nella realtà. Quando l'idea si esprime attraverso immagini bidimensionali in grado di affascinare, queste immagini finiscono per rappresentare un ideale da raggiungere e l'architetto poi «costringe il progetto ad un processo di costruzione forzato, artificioso o tortuoso»¹⁹² per far assomigliare l'oggetto costruito alla sua prefigurazione grafica. Tutto questo per far assomigliare l'architettura alla sua immagine, un processo insensato per produrre opere che nell'ambizione di assomigliare a qualcosa di irreale finiscono per essere a loro volta un surrogato di se stesse. Come afferma Espuelas infatti «l'edificio reale finisce per diventare il fratello sfortunato di un primogenito grafico perfetto»¹⁹³. Questo aspetto sicuramente oggi è più presente rispetto al passato viste le potenzialità dei nuovi strumenti di rappresentazione che oltre a condividere con gli strumenti di rappresentazione i pericoli della iperdeterminazione ne amplificano altri legati all'acquisizione delle conoscenze. Richard Sennett oltre all'iperdeterminazione rileva altri due principali difetti nella progettazione elaborata al CAD, difetti che i moderni software non hanno superato. «Il primo è lo scollamento tra simulazione e realtà, i render e le visioni ci raccontano di strade assolate e persone felici, alberi sempreverdi mossi dal vento, vetrine pulite e gabbiani in volo, scenari tanto idilliaci quanto troppo spesso irreali. Il secondo è che la progettazione che esclude la mano, disabilita anche un certo tipo di intelligenza relazionale, ad esempio una prospettiva ingannevole è capace di occultare un problema progettuale e la tentazione di nascondere i problemi del progetto è sempre molto forte»¹⁹⁴. Affidarsi al CAD rende difficile il controllo della scala e della proporzione, fornisce l'illusione di governare il progetto a 360 gradi dando la possibilità di introdurre nella rappresentazione la quarta dimensione e fornisce la possibilità di costruire scenari prospettici irrealisticamente coerenti. Assistiamo ad un proliferare di software che permettono la restituzione grafica dell'architettura e la stampa tridimensionale, di questi software il CAD è stato l'antesignano. La tecnologia introdotta nel 1963 da Ivan Sutherland al Massachusetts Institute of Technology è stata largamente utilizzata dagli architetti nel corso degli anni, tanto da diventare un requisito indispensabile per la progettazione. L'utilizzo del CAD ha posto i primi interrogativi sulle abilità che rischiava di affievolire nei primi anni dalla sua introduzione. Il sociologo americano Richard Sennett rifletteva rispetto all'uso di questo tipo di tecnologie raccontando l'esperienza di una giovane studentessa del MIT che quando nelle facoltà di architettura fu sostituito il disegno manuale ebbe a rilevare: «quando fai il disegno del terreno da edificare, quando ci aggiungi tratteggi per il contrasto e gli alberi, quel terreno si radica nella tua mente. Arrivi a conoscerlo in un modo che con il computer non è possibile... a furia di disegnarlo e ridisegnarlo senza che sia il computer a

192 Fernando Espuelas, *Madre Materia*, Cristian Marinotti Edizioni, Milano 2012, pag. 90.

193 Ibidem.

194 Cfr. Richard Sennett, *Op. cit.*, pag. 49.

generarlo per te»¹⁹⁵ Questo disegnare e ridisegnare per Sennett è un'operazione che aiuta il progettista a maturare un pensiero rispetto al contesto costruendo un contatto con la realtà circostante attraverso il disegno manuale. Il cad come osserva l'architetto Elliot Felix, a causa della sua capacità di cancellazione e ricreazione istantanee «comporta meno conseguenze che se fosse fatto sulla carta dunque ci si riflette sopra con minore attenzione»¹⁹⁶ questo porta autori come Pallasmaa ad affermare: «fintantochè sviluppo un'idea, voglio vedere di persona le tracce, le macchie e lo sporco del mio lavoro, la stratificazione delle linee cancellate, gli errori e i fallimenti, le ripetute tracce sul disegno e il collage delle correzioni, le aggiunte e le cancellature sulla pagina che sto scrivendo».¹⁹⁷ I nuovi strumenti di rappresentazione coerentemente con le loro peculiarità contribuiscono anche ad accorciare notevolmente i tempi del progetto e a dimenticare quelle che sono le naturali esigenze del progetto. Il tempo nella percezione contemporanea si assottiglia sempre di più, tanto che sotto la spinta del consumismo si ha una completa ridefinizione del significato del tempo. Come scrive Zygmund Bauman, il tempo nella nostra società non viene vissuto come in passato in maniera ciclica o lineare, bensì è contrassegnato da una serie di discontinuità e rotture, Nicole Aubert lo definisce punteggiato. «Il tempo puntinista si distingue per la sua incoerenza e mancanza di coesione, più che per i suoi elementi di continuità e coerenza, in questo genere di tempo qualunque continuità o logica causale colleghi i diversi punti tende ad essere presunta e/o desunta all'estremo opposto della ricerca (che avviene sempre a posteriori) di un'intelligibilità e di un ordine, di regola chiaramente assenti dalle motivazioni che inducono il movimento degli attori tra i diversi punti. Il tempo puntinista è frazionato, o addirittura polverizzato, in un gran numero di istanti eterni»¹⁹⁸. Questa perdita di senso del tempo ci fa vivere in un presente continuo, valorizzando l'istante in cui tutto è affidato all'esperienza del momento. In questo quadro sfumano le differenze tra essenziale e superfluo, tra durevole ed effimero si assottigliano o addirittura scompaiono. In passato, nella concezione comune, il tempo era considerato un sintomo di qualità e di attendibilità; un orafo medievale che impiegasse poco tempo nell'analisi dei metalli preziosi era considerato poco attendibile e guardato con sospetto mentre oggi il tempo non rappresenta più una garanzia di qualità e di accuratezza¹⁹⁹ sostituita dalla velocità e dalla rapidità, che hanno richiesto anche nuove strutture organizzative per rispondere alle esigenze di un mercato in continuo cambiamento. Da quando gli studi di architettura hanno iniziato una rincorsa per strutturarsi come aziende l'architettura viene presentata come un prodotto industriale. Dall'industria si è mutuata sia la struttura

195 Richard Sennett, Op. cit., pag. 46.

196 Citato in Ivi, pag. 47.

197 PALLASMAA Juhani, *La mano...*, cit., pag. 109.

198 Zygmunt Bauman, *Consuming Life*, Polity Press, Cambridge 2007 (trad. it. Zygmunt Bauman, *Consumo Dunque sono*, Laterza, Roma 2009, p.40)

199 Cfr. Richard Sennett, Op. cit., pag.67.

organizzativa che quella produttiva. Rem Koolhaas ad esempio nel desiderio di presentare la sua opera come un prodotto industriale concepisce sin dai suoi inizi lo «studio di architettura come una fabbrica»²⁰⁰. La figura dell'architetto artigiano ormai sembrava superata, a vantaggio dei grandi team di progettazione o come afferma Rem Koolhaas la stessa architettura e quindi l'architetto scompare in una resa «alle tecnologie, agli ingegneri, agli appaltatori, ai realizzatori, ai politici, ad altri ancora»²⁰¹. La figura dell'artigiano recupera oggi un valore legato al fare e all'esperienza, in un'epoca dove il dibattito tra homo sapiens e homo faber sembra riassumere centralità, sono in molti a vedere nell'approccio artigiano al fare una possibilità per il futuro. Possibilità dettata sia dalle scarsezze economiche che in molti contesti rendono impossibile lo sviluppo di grandi holding dell'architettura e sia dalla necessità di operare ad una scala ridotta mantenendo il controllo su tutte le fasi del costruire dall'ideazione alla realizzazione. Il luogo di lavoro appare oggi importante per alimentare un processo che ambisce a raggiungere un'architettura capace di emozionare e commuovere, il luogo è lo spazio fisico che permette al metodo di lavoro di strutturarsi nel tempo e influenza la relazione con i collaboratori e determina la prossimità tra il corpo degli architetti e i modelli e i disegni. Quello che emerge analizzando gli aspetti del processo tra ideazione e realizzazione in Álvaro Siza e Peter Zumthor è che il metodo di lavoro è in stretta relazione con l'architettura che si è in grado di raggiungere; questo metodo non assicura naturalmente le qualità dello spazio e dell'architettura ma ne permette il suo raggiungimento nel momento in cui si è convinti, come affermava Le Corbusier che: «L'architettura significa commuovere»²⁰². Emerge che l'immaginazione è una facoltà che va alimentata se si vuole condurre l'idea o l'intuizione iniziale in un campo di dialogo con il reale. Alimentare l'immaginazione vuol dire non trascurare i dati del progetto, il programma, le costrizioni, la natura del sito e la sua storia ma anche servirsi del luogo e della memoria incarnata come strumenti che possono contribuire a modificare la realtà. Questo aspetto ci porta a riflettere sulla possibilità di riconquistare un primato dell'esperienziale²⁰³ e sulla necessità di alimentare la costruzione di un bagaglio di emozioni e ricordi in grado di guidare e filtrare gli altri aspetti del progetto. Questo deve essere accompagnato da strumenti di rappresentazione che permettono di alimentare il processo di immaginazione senza improvvisi arresti o improvvise accelerazioni facendo attenzione a non accelerare i tempi perché come si è potuto rilevare il tempo permette di conservare una relativa distanza dal fascino iniziale e alle idee di sedimentare prendendo forma e corpo in un tempo naturale che ogni progetto richiede. Un approccio di questo tipo

200 Rafael Moneo, *Inquietudine teorica e strategia progettuale nell'opera di otto architetti contemporanei*, Electa, Milano 2005 pag. 262.

201 Rem Koolhaas, *Junkspace*, Quodlibet, Macerata 2006 p.23.

202 Le Corbusier, *Verso una architettura*, a cura di P.Cerri e P. Nicolini, Longanesi, Milano 2008 (VI edizione), pag. XXVI (ed. Orig. *Vers Une Architecture*).

203 Cfr. Fernando Espuelas, *Madre Materia*, Trad. a cura di B.Melotto, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2012, pag. 25 (Tit. Orig. *Madre Materia*).

può consentirci di superare il dominio della visione²⁰⁴ nella cultura architettonica occidentale e perseguire una strada che abbraccia i sensi nella loro completezza e di costruire un'architettura capace di parlare ai corpi di chi la abita.

²⁰⁴ Juhani Pallasmaa, *Gli occhi della Pelle*, Trad. It. C. Lombardo, Jaca Book, Milano 2007, pag.23 (Tit. Orig. *The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses*).

Bibliografia:

AA.VV. Álvaro Siza, in «El Croquis», n. 68/69 + 95, 2000.

AA.VV. Edifício da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto Percorso do Projecto, Faup publicações, Porto, 2003

AA.VV. Álvaro Siza Expor On Display, catalogo della mostra, (Porto, Fondazione Serralves, 8 aprile-26 giugno 2005) Fundação Serralves, Porto 2005.

Alberti Leon Battista, L'arte del costruire, Bollati Boringhieri, 2010.

Allenspach Cristhoph, L'architettura in Svizzera. Costruire nei secoli XIX e XX, Pro Helvetia, Zurigo, 1999.

Angelillo Antonio, Álvaro Siza Scritti di Architettura, Skira Editore, Milano, 1997.

Barata Paulo Martins, Álvaro Siza, Museu de Serralves, White & Blue, Lisboa 2001.

Bauman Zygmunt, Zygmunt Bauman, Consumo Dunque sono, Laterza, Roma 2009 (Tit. Orig Consuming Life, Polity Press, Cambridge 2007).

Borges Jorge Luis, Carme presunto e altre poesie, Einaudi, Torino 1979.

Castanheira Carlos, Álvaro Siza: The function of beauty, Phaidon Press Limited, London, 2009.

Daguerre Mercedes, Ville in Svizzera, Electa, Milano 2010.

Durisch, Thomas, Peter Zumthor 1985-2013 : buildings and projects, Verlag Scheidegger & Spiess, Zurich 2014.

Espuelas Fernando, Madre Materia, Cristian Marinotti Edizioni, Milano 2012.

Frampton Kenneth, Storia dell'architettura Moderna, Zanichelli, Bologna 1982.

Frampton Kenneth, Alvaro Siza-tutte le opere, Electa, Milano, 1999.

Frampton Kenneth, Álvaro Siza , Professione poetica, Electa/the architectural press, Milano, 1986.

Giangregorio Guido, Álvaro Siza, Immaginare l'evidenza, Laterza, Bari, 1998.

Ito Ren, Alvaro Siza Design Process, Guide - Artes Grafica, Lisboa.

Jodidio Philip, Álvaro Siza, Taschen, Köln 1999.

Knoll Wolfgang and Hechinger Martin, Architectural Models, Batsford ltd, London, pag. 25 (Titolo Originale: Architektur - Modelle. Anregungen zu ihrem Bau).

Koolhaas Rem, Junkspace, Quodlibet, Macerata 2006.

Le Corbusier, Verso una architettura, a cura di P.Cerri e P. Nicolin, Longanesi, Milano 2008 (VI edizione), pag. XXVI (ed.Orig. Vers Une Architecture).

Lindsey Bruce, Gehry Digitale - Resistenza materiale Costruzione digitale, Universale di Architettura, Roma 2002.

Martí Arís, La cèntina e l'arco, Pensiero, teoria, progetto in architettura, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2007 (Ed. Orig. La cimbra y el arco, Fundación Caja de Arquitecto, Barcelona, 2005).

Merlau-Ponty Maurice, Fenomenologia della Percezione, il saggiatore, Milano, 1965. (Tit. Orig. Phénoménologie de la perception, 1945).

Moon Karen, Modeling Messages: the architect and the model, The Monacelli press, New York.

Moneo Rafael, Inquietudine teorica e strategia progettuale nell'opera di otto architetti contemporanei, Electa, Milano 2005.

Miller Daniel, The comfort of Thinks, Polity Press, Cambridge 2008 (trad. it. Cose che parlano di noi, Il mulino, Bologna, 2014).

Orsini Simona Pierini, Lettere ad Álvaro- scritti in occasione della laurea Magistrale ad Honorem in Architettura ad Álvaro Siza Vieira, Maggioli Editore, Milano 2013.

Pallasmaa Juhani, Gli occhi della pelle: l'architettura e i sensi, Jaca Book, Milano 2007.

Pallasmaa Juhani, Lampi di pensiero, Edizioni Pendragon, Bologna 2011.

Pallasmaa Juhani, La mano che pensa, trad. italiana a cura di Matteo Zambelli, , Safarà editore, Pordenone 2014, pag. 9 (Ed. Orig. The Thinking Hand: Existential and Embodied Wisdom in Architecture, John Wiley & Sons, 2009).

Pallasmaa Juhani, L'immagine incarnata, trad italiana a cura di Matteo Zambelli, Safarà editore, Pordenone 2014, pag.28 (Ed Orig. The embodied image:Imagination and imagery in architecture, John Wiley & Sons, 2011).

Raffone Sandro, Altre Parole nel vuoto, Giannini Editore, Napoli 2010.

Robbins Edward, Why Architects Draw, The Mit Press, Cambridge.

Rodrigues Jacinto, Álvaro Siza / obra e método, Livraria civilização Editora, Porto, 1992.

Rovelli Carlo, Sette Brevi lezioni di fisica, Adelphi Edizioni, Milano, 2014.

Siza Vieira, Álvaro, Esquissos de Viagem, Documentos de Arquitectura, Porto, 1988.

Siza Vieira, Álvaro, Casa do Chá Boa Nova, Editorial Blau, Lisboa, 1992.

Siza Vieira, Álvaro, Piscina na praia de Leça de Palmeira, Editorial Blau, Lisboa, 2004.

Siza Vieira, Álvaro, 01 Textos por Alvaro Siza, Civilização Editora, Porto, 2009.

Sennett Richard, L'uomo Artigiano, trad. it. A. Bottini, Feltrinelli, Milano 2008 (ed. orig. The Craftsman, Yale University Press, London, 2008)

Testa Peter, Álvaro Siza, Basel, 1996.

Trigueiros Luiz, Álvaro Siza 1954-1976, Editorial Blau, Lisboa, 1997.

Ubeda Blanco Marta, La maqueta como experiecia del espacio arquitectónico, Graficas Varona, 2002.

Zumthor Peter , Pensare Architettura, Electa, Milano, 2005.

Zumthor Peter , Atmosfere, Electa, Milano, 2007.

Zumthor Peter, Peter Zumthor Works, building and projects 1979 – 1997, Birkhauser, Basel

Sitografia

Garutti Francesco, intervista a Peter Zumthor, Klat, 2011, <http://www.klatmagazine.com/architecture/peter-zumthor-interview-back-to-the-future-07/8205>

Maddalena Bonaccorso, Álvaro Siza Soltanto la bellezza ci salverà, in Panorama-archivio web <http://archivio.panorama.it/cultura/arte-idee/lvaro-siza-soltanto-la-lentezza-ci-salvera>

Periodici

Achleitner Friedrich, Ritorno al moderno? L'architettura di Peter Zumthor, in «Casabella», n. 648, Settembre 1997.

Achleitner Friedrich, Elementare profondità, in «Casabella», n.648, Settembre 1997.

Achleitner Friedrich, Museo d'arte, Bregenz, Austria, in «Domus», n. 798, Febbraio 2011.

Baglione Chiara, Costruire con la memoria. Conversazione con Peter Zumthor, in «Casabella», n. 729 Dicembre 2004/Gennaio 2005.

Baglione Chiara, Costruire col fuoco: la cappella nell'Eifel, Conversazione con Peter Zumthor, in «Casabella», n. 747, Settembre 2006.

Baglione Chiara, Nel silenzio, in «Casabella», n. 758, Settembre 2007.

Baglione Chiara, Un museo per contemplare, in «Casabella», n. 760, Novembre 2007.

Capezzuto, Rita La luce del castello = Light in the castle in «Domus», n. 909, Dicembre 2007.

Casciani Stefano, Il Santo e l'architetto, in «Domus», n. 906, Settembre 2006.

Dietmar Steiner, Bagni termali di Vals, in «Domus», n. 798, Novembre 1997.

Garutti Francesco, Peter Zumthor e Louise Bourgeois in memoria di 91 persone condannate al rogo 400 anni fa, in «Abitare» , n. 516, Ottobre 2011.

Garutti Francesco, Peter Zumthor - Secret Garden, in «Abitare» , , n. 516, Ottobre 2011.

Gunther Uhlig intervista a Peter Zumthor Peter Zumthor padiglione svizzero all'Expo 2000 di Hannover in «Domus», n.828, Luglio 2000.

Next architecture: la Biennale di Architettura di Venezia [exhibition review], in «Domus», n. 851, Settembre 2002, pag . 45

Stec Barbara, conversazione con Peter Zumthor in «Casabella», n. 719, Febbraio 2004

Wilson C. St. John, Sigurd Lewerentz - edifici e luoghi sacri, in «Casabella» n. 687, Marzo 2001.

Zumthor Peter, Casa di riposo per anziani Coira/Masans, in «Domus» , n.760, Maggio 1994.

Zumthor Peter, Casa Gugalun in «Domus», n. 774, Settembre 1995.

Zumthor, Peter, Centro internazionale di documentazione Topographie des terrors. in «Casabella» , n. 639, Novembre 1996.

Zumthor, Peter, Pietra e Acqua, in «Casabella» 648, Settembre 1997.

Zumthor, Peter, Corpo sonoro, padiglione della svizzera, expo Hannover 2000, in «Casabella» , n.681, Settembre 2000.

Zumthor, Peter. Fatto di materia in «Casabella», n. 706/707, Dicembre 2002/ Gennaio2003.

Zumthor, Peter. La magia del reale in «Casabella» , n. 747, Settembre 2006.

Illustrazioni:

Tutte le illustrazioni presenti nel testo sono fotografie dell'autore.

Le fotografie dei modelli architettonici di Peter Zumthor sono state realizzate grazie alla gentile concessione della "Kunsthaus Bregenz".

Le fotografie dei modelli architettonici di Álvaro Siza sono state realizzate grazie alla gentile concessione dell'architetto Álvaro Siza.

Tutte le fotografie presenti sono utilizzate a scopo illustrativo ed esclusivamente per fini didattici e non possono essere utilizzati per fini diversi.